

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Formación y profesionalización de los violinistas
en Madrid (1831-1905)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana María del Valle Collado

Directora

Cristina Bordás Ibáñez

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María del Valle Collado

Directora

Cristina Bordas Ibáñez

Madrid, 2018

©Ana María del Valle Collado, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**FORMACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN DE LOS VIOLINISTAS
EN MADRID (1831-1905)**

Tesis doctoral presentada por
Ana María del Valle Collado

Realizada bajo la dirección de
Dra. Cristina Bordas Ibáñez

Madrid, 2018

A mis padres y a mis hijos, por todo lo vivido y por todo lo que ha de venir

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que me gustaría dar las gracias. Todas ellas han influido, a su manera, en la elaboración de este trabajo. Mi primer agradecimiento va para a mi directora Cristina Bordas, quien, aún en los momentos más difíciles, en ningún momento ha cesado en su apoyo, su ayuda y su sabido consejo, siempre desde la amistad y muchas veces también desde la paciencia. Es gracias a ella que esta tesis ha podido llegar a completarse.

Son muchas, así mismo, las instituciones que he visitado en la búsqueda de documentación, información o incluso una pequeña pista que sirviera de pieza en la confección de este puzle. Y debo decir que en todo momento me he encontrado con personas que me han ayudado bien sea localizando un documento, bien sea facilitándome un dato clave que me abría nuevas puertas. La Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, el Archivo General de Palacio, la Real Biblioteca, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid “Víctor Espinós” o la Bibliothèque Nationale de France son algunos de los lugares donde he recibido ayuda y, en algunos casos, algún guiño de aquellos que comparten la pasión por la investigación y la música.

A todos mis compañeros de la facultad y profesores, por todas las sugerencias, intercambio de opiniones y consejos.

A mis padres, por enseñarme que con tesón y honestidad se llega a la consecución de los propósitos.

A mi familia, a quienes debo todo lo bueno que hay de mí en este texto.

A mis hijos, que con su amor y su alegría, hacen que cada día me parezca nuevo y lleno de posibilidades.

Este trabajo les pertenece a todos ellos.

Abreviaturas

Archivos, bibliotecas y otras instituciones

AGP: Archivo General de Palacio

BNE: Biblioteca Nacional de España

BNF: Biblioteca Nacional de Francia

OSM: Orquesta Sinfónica de Madrid

RCSMM: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Bibliografía

DMEH: *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. (1999). dir. E. Casares Rodicio. Madrid: SGAE.

MGG: *Die Musik in Geschichte und gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (1989). Munich: Bärenreiter Metzler.

TNGD: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (2001). Ed. S. Sadie, London: Macmillan.

Otros

Cap.: Capítulo

Ed.: Edición

Ed. rev.: Edición revisada

Ed. (Eds.): Editor (es)

Ms: Manuscrito

Núm.: Número

P. (pp.): Página (páginas)

S. f.: Sin fecha

Trad. (Trads.): Traductor (es)

Vol. (Vols.): Volumen (Volúmenes)

ÍNDICE

RESUMEN EN CASTELLANO E INGLÉS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
1. Justificación del tema y objetivos.....	5
2. Estado de la cuestión.....	9
3. Metodología y fuentes.....	14
4. Estructura del trabajo.....	20
 I. PROCESOS DE APRENDIZAJE: LAS ESCUELAS INTERNACIONALES DE VIOLÍN Y SU DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN EN MADRID.....	23
1. Concepto de “Escuela”.....	24
1.1. Definición del término.....	24
1.2. Particularidades en torno al uso del vocablo “Escuela”.....	28
2. Los inicios. El Conservatorio de París y los métodos de violín más influyentes en España.....	32
2.1. Giovanni Batista Viotti como “ilustre fundador de la escuela de violín moderna”.....	32
2.1.1. Los conciertos de Viotti, una imaginativa fusión de elementos italianos, franceses y alemanes.....	33
2.1.2. La transmisión de un estilo. El legado pedagógico de Viotti.....	38
2.2. El Conservatorio Superior de Música de París como ideal y modelo centralizador.....	43
2.3. Los métodos pedagógicos del Conservatorio de París: expresión escrita de una tradición.....	50
2.4. Michel Woldemar, la transición entre Viotti y Baillot. Influencia y recepción de los arcos de Tourte.....	54
2.5. Las bases de la moderna escuela francesa de violín: <i>Méthode du violon</i> (1803) de Baillot, Rode y Kreutzer, y <i>L'Art du violon</i> (1834) de Baillot.....	64
2.5.1. Aspectos técnicos: escalas, <i>scordatura</i> y posibilidades tímbricas.....	69
2.5.2. Arco en cuádruples cuerdas y la huida del efectismo.....	74
2.5.3. Paganini y Lafont. El duelo entre dos estilos.....	77
2.5.4. Sobre la expresión y el estilo propios. El buen gusto que repugna todo exceso.....	80
2.5.5. Metrónomo y expresividad.....	83
2.5.6. <i>Per ben suonare bisogna ben cantare</i> . El canto como modelo.....	83
2.5.7. Sobre el arco como característica técnica de la escuela francesa.....	85
2.5.8. Indicaciones sobre luthería: sordinas, almohadillas, violines y cuerdas.....	86
2.5.9. Integración del violinista en el mundo profesional.....	95
2.6. Del método a la práctica musical a través de tres autores: Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer.....	97
2.6.1. Pierre Baillot (1771-1842). El justo equilibrio entre tradición e innovación.....	97
2.6.2. Pierre Rode (1744-1830). El valor de un estilo y una obra pedagógica.....	103
2.6.3. Rodolphe Kreutzer (1766-1831). ¿Instinto o escuela?.....	106
2.7. Jacques-Féréol Mazas (1782-1849). Corrección postural y defensa de los sonidos armónicos en su <i>Méthode de violon</i> (1830).....	110
2.8. Los principios técnicos y de estudio del violín de Viotti en el <i>Méthode théorique et pratique de violon</i> (1842) de François-Antoine Habeneck (1781-1849).....	117
2.9. El método más influyente en la pedagogía española del violín: <i>École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire</i> (1844) de Delphin Alard (1815-1888).....	127

3. La escuela franco-belga como gran referencia para los violinistas españoles.....	133
3.1. Charles de Bériot (1802-1870), la creación de la escuela belga de violín y su influjo en Jesús de Monasterio y los violinistas españoles.....	133
3.2. Los inicios: el Conservatorio Superior de Música de Bruselas.....	135
3.3. La influencia en la práctica: <i>Méthode du violon</i> (1857) de Charles de Bériot: la brillantez técnica de Paganini y la sutileza de estilo de la escuela de París.....	138
3.3.1. La misión del violín: la expresión de los sentimientos sobre cualquier exhibición.....	145
3.3.2. Postura de sujeción y primeras noticias sobre la almohadilla.....	147
3.3.3. Medidas a tener en cuenta respecto a la afinación.....	148
3.3.4. Sobre la correcta ejecución de los acordes.....	149
3.3.5. Digitación técnica vs digitación expresiva.....	149
3.3.6. Controversia en cuanto al <i>pizzicato</i>	150
3.3.7. La perfección de estilo.....	151
4. La otra inspiración: la pedagogía alemana.....	156
4.1. Un alemán en Madrid: la <i>Violinschule</i> (1832) de Louis Spohr como texto oficial del Conservatorio de Madrid.....	156
4.1.1. El método para violín de Louis Spohr y el uso de la barbada.....	160
4.1.2. Spohr, el espíritu conservador.....	164
4.1.3. Formación del violinista como parte de un conjunto.....	168
4.2. Un enlace alemán con el estilo franco-belga: la <i>Violinschule</i> (1863) de Ferdinand David.....	170
4.2.1. <i>Violinschule</i> (1863). Progresividad y características de los contenidos.....	173
4.2.2. Se vislumbra el uso de la almohadilla.....	177
4.2.3. Posición de la mano izquierda. El “agarre de Geminiani”.....	177
4.2.4. Fisionomía y cambios de posición.....	179
4.2.5. Más allá de la sobriedad de Louis Spohr.....	181
4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura... ..	184
4.3.1. Centros alemanes de enseñanza del violín.....	184
4.3.2. Españoles en Berlín. Enrique Fernández Arbós.....	187
4.3.3. Joseph Joachim y el culto al autor. Su influencia en Enrique Fernández Arbós.....	191
4.4. Joachim epítome de la pureza de estilo: el <i>Geschichte des Violinspiels</i> (1905).....	193
4.4.1. Joseph Joachim (1831-1907), una vida consagrada al “ideal”.....	193
4.4.2. La <i>Violinschule</i> (1905), el legado violinístico.....	197
4.4.3. El fomento de una cultura artística para una interpretación fidedigna.....	199
4.4.4. Fisiología del violín y su sujeción.....	201
4.4.5. Controversia en el estudio de las escalas.....	206
4.4.6. Novedades respecto a los golpes de arco saltados, <i>pizzicato</i> de la mano izquierda, armónicos y <i>vibrato</i>	207
4.4.7. Repertorio pedagógico e indicaciones estilísticas.....	209

II. FORMACIÓN VIOLINÍSTICA EN EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID.....213

1. Largo es el camino de la enseñanza: El Conservatorio Superior de Música de Madrid y sus profesores.....	214
1.1. Los inicios.....	214
1.2. ¿Una imprenta para el conservatorio?.....	219
1.3. Primeros profesores de violín: Pedro Escudero, Luis Veldrof y Plaza y Juan Eusebio Díez.....	222
1.4. El nombramiento de Jesús de Monasterio como nuevo profesor.....	225

1.5. Pese a los avances... falta de apoyo a los intérpretes españoles.....	230
1.6. Creación de la clase de Perfeccionamiento de violín y música de cámara.....	233
1.7. Nuevos profesores: Enrique Fernández Arbós y José del Hierro.....	238
1.8. Jesús de Monasterio director del conservatorio. Avances y desafíos.....	240
1.9. Otros mandatos posteriores: Jiménez de Lerma y Tomás Bretón.....	245
1.10. Un estilo propio heredero de la “escuela franco-belga-italiana”.....	248
2. La gran influencia de los métodos franco-belgas en el Conservatorio de Madrid.....	252
2.1. Los métodos franco-belgas a la luz de los catálogos de los almacenistas de Madrid.....	252
2.2. Los métodos pedagógicos españoles. Una introducción.....	265
2.3. <i>Nuevo método elemental y progresivo de violín</i> de Miguel Marqués (1870): Un método de iniciación técnica al estilo franco-belga.....	267
2.3.1. Miguel Marqués, alumno de Jesús de Monasterio.....	267
2.3.2. Contenidos y sujeción del instrumento.....	268
2.3.3. El ejercicio de las escalas como estudio consciente.....	271
2.4. <i>Veinte Estudios Artísticos de Concierto</i> de Jesús de Monasterio (1878): la Escuela completa.....	273
2.4.1. Un método oficial en los conservatorios de Madrid y Bruselas.....	273
2.4.2. Variedad y progresividad. Análisis técnico de la obra.....	276
2.5. La ambición hacia el virtuosismo: <i>Le Virtuose Moderne</i> (1880) de Luis Alonso.....	286
2.5.1. Las aspiraciones de un método internacional.....	286
2.5.2. Un barniz de aleatoriedad en los contenidos.....	288
2.5.3. Posición y sujeción del violín.....	290
2.5.4. Tipos de vibrato y portamento.....	293
2.6. <i>100 Ejercicios Técnicos-Progresivos para violín</i> (1898-1899) de Andrés Gaos y la gimnasia de la mano izquierda.....	294
2.6.1. Andrés Gaos Berea. La herencia de Jesús de Monasterio.....	294
2.6.2. Una obra técnica para principiantes.....	296
2.7. A modo de conclusión.....	298
2.8. Epílogo. Un ejemplo de personalidad: Manuel Quiroga.....	300
2.8.1. Los <i>6 Caprichos</i> (1936-1942), un manifiesto técnico.....	300
2.8.2. Quiroga como heredero espiritual de Sarasate: los registros sonoros.....	309
III. PRÁCTICA PROFESIONAL DEL VIOLINISTA EN MADRID.....	318
1. “La placita segura”. Arbós, del Hierro y las oposiciones a Profesor Numerario de violín de 1888.....	319
1.1. La convocatoria.....	319
1.2. La preparación.....	321
1.3. El desarrollo y la resolución.....	324
2. La Real Capilla como suplemento necesario.....	329
2.1. Presencia y nombramiento de violinistas en la Real Capilla.....	329
2.2. Una laxa concesión de licencias.....	334
2.3. Concurso para la plaza de Conservador del Archivo Musical e instrumentos del Palacio Nacional.....	336
3. El ejercicio de un repertorio: el facticio de Luis Veldrof y Plaza.....	338
4. El repertorio innovador: el <i>Quinteto Ibérico</i> o el <i>Quinteto de Música Clásica di Camera</i> . Agrupaciones camerísticas de Enrique Fernández Arbós.....	344
4.1. Un necesario pluriempleo musical.....	344
4.2. Del <i>Trío Ibérico</i> al <i>Sexteto Arbós</i>	346

4.3. El <i>Quinteto Iberia</i> o <i>Quinteto Música Clásica di Camera</i> : un nuevo repertorio.....	349
CONCLUSIONES.....	355
BIBLIOGRAFÍA.....	363
DISCOGRAFÍA.....	384
APÉNDICES.....	385
- Apéndice 1: HABENECK, F.-A. (1842). <i>Méthode théorique et pratique de violon</i> . París: Canaux. Páginas facsímiles del método de Giovanni Battista Viotti (BNF).....	386
- Apéndice 2: Carta de Andrés Gaos dirigida a Jesús de Monasterio y fechada en Lugo el 9 de octubre de 1895 (Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545).....	392
- Apéndice 3: Notas manuscritas de Jesús de Monasterio del 2 de julio de 1888 realizadas durante la realización de las pruebas de oposición para profesor de violín (Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545).....	394
- Apéndice 4: Carta dirigida a Jesús de Monasterio (datada por éste como “recibida el 12 de julio de 1895” y firmada por “J. Ortega” (Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545).....	398
- Apéndice 5: Patente de BECKER, F. W. (1887). <i>Combined chin and shoulder rest for violins</i> , U.S. Patent n. 360,408. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	402
- Apéndice 6: Patente de BECKER, F. W. (1904). <i>Combined chin and shoulder rest for violins</i> , U.S. Patent n. 775,792. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	404
- Apéndice 7: Patente de BECKER, F. W. (1904). <i>Violin chin-rest</i> , U.S. Patent n. 775,465. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	406
- Apéndice 8: Patente de BECKER, F. W. (1907). <i>Violin chin-rest plate</i> , U.S. Patent n. 849,961. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	408
- Apéndice 9: Patente de BECKER, F. W. (1916). <i>Chin-rest for violins</i> , U.S. Patent n. 1,204,642. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	410
- Apéndice 10: Patente de BECKER, F. W. (1918). <i>Violinist’s Practise Device</i> , U. S. Patent n. 1,275,202. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.....	413
- Apéndice 11: Carta de Manuel Quiroga al Presidente de la Junta de Pensiones para el extranjero fechada el 23 de marzo de 1910.....	417
LISTADO DE ILUSTRACIONES.....	419

RESUMEN EN CASTELLANO E INGLÉS

En esta investigación se profundiza en aspectos relativos a la formación y profesionalización del violinista en el Madrid del periodo comprendido entre los años 1831 y 1905. Como punto de partida se ha examinado el concepto de escuela y se ha estudiado el plan de estudios de violín de los conservatorios de París, Bruselas y Berlín de forma comparativa con su homólogo madrileño. Así mismo se analizan los métodos de enseñanza utilizados en estos centros ya que muchos de ellos fueron de gran influencia y empleados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid.

Del mismo modo se han examinado otros métodos de violín de autores españoles en relación con la institución madrileña. Dando un paso más, se ha considerado la puesta en práctica de las premisas expuestas teóricamente en estos textos a través de un estudio de la profesionalización de los intérpretes, su labor como docentes en el propio conservatorio madrileño y como intérpretes en instituciones como la Real Capilla o las formaciones de cámara. Finalmente se ha analizado cómo las directrices estilísticas y técnicas recibidas a través de una formación llevada a cabo en instituciones extranjeras afectó a aspectos como la elección de un repertorio o la práctica interpretativa.

Abstract

This PhD thesis explores aspects of the academical training and professionalisation of violinists in Madrid between 1831 and 1905. As a departing point the concept of “School” has been examined. We also have analyzed the violin study programme in the Conservatoires of Paris, Brussels and Berlin in a comparative way to their equivalent in Madrid.

Likewise we have delved into the study of other violin methods by Spanish authors related to the Conservatoire in Madrid. The next step, we have considered the implementation of the theoretically exposed premises in these texts through a research about the professionalisation of the performers, their labour as teachers in the Conservatoire of Madrid and as performers in

institutions like the Royal Chapel or in chamber music. Finally we have analysed how stylistic and technical directives received by these violinists through their studies abroad affected aspects like the choice of a repertoire or their performing practice.

INTRODUCCIÓN

El objeto de investigación de esta tesis son los procesos de formación y profesionalización en Madrid de los violinistas durante los años 1831 y 1905. Dada la necesidad de acotar temporalmente esta tesis, se ha decidido tomar como punto de partida el año 1831, fecha de creación del Conservatorio de Madrid, concluyéndolo en 1905, año de edición del último método pedagógico tratado en ella, el *Geschichte des Violinspiels* de Joseph Joachim y Andreas Moser. En cualquier caso, debemos tener en cuenta el carácter de este estudio, basado en aspectos temáticos y en el cual el seguimiento de un orden cronológico responde únicamente a razones de orden y organización. El periodo elegido resulta muy atrayente para cualquier estudioso del instrumento, ya que es durante estos años cuando los violinistas españoles en los que se centra este trabajo -como Enrique Fernández Arbós o José del Hierro- desarrollaron una mayor actividad profesional. Así mismo, estas fechas comprenden los años de edición de los principales métodos pedagógicos así como el establecimiento de los centros de enseñanza de referencia para nuestro estudio como París, Bruselas o Berlín. Por otro lado, es a principios del pasado siglo XX cuando se encuentran las primeras grabaciones sonoras de violinistas reconocidos como Pablo Sarasate (1904).

Al igual que al hablar de Bélgica nos ceñimos a Bruselas, de Alemania a Berlín y de Francia a París, al tratar el caso español nos hemos centrado en Madrid. Esto se debe al hecho de ser Madrid corte y capital del reino, núcleo administrativo y ciudad que centralizó la vida musical española, sin menospreciar otras ciudades de nuestro territorio, también poseedoras de una actividad musical relevante. Madrid, así mismo, acogió el primer conservatorio de música español cuya creación hemos tomado como punto de partida para nuestro estudio. Pese a esta acotación geográfica, creemos que las conclusiones de este trabajo pueden ser extrapolables al resto de España. Por otro lado, la ampliación a otras localidades españolas dificultaría esta investigación que, si bien ganaría en extensión, perdería enormemente en profundidad.

Muchos son los violinistas españoles que desarrollaron una carrera brillante durante estos años, sin embargo, el carácter no biográfico de esta investigación hace necesario centrarse en un número reducido de intérpretes españoles sin que esto impida hacer referencias puntuales a algún otro fuera de este grupo concreto inicial. Obviamente no todos los intérpretes participan en igual medida de cada uno de los temas tratados, y es en función de las fuentes localizadas que podemos encontrar una mayor o menor presencia de cada uno de ellos en cada uno de los apartados de los que trata esta tesis.

La intención de este trabajo no es la de trazar un perfil cronológico de todos ellos, ya que figuras como Pablo de Sarasate (1844-1908), Enrique Fernández Arbós (1863-1939) o Jesús de Monasterio (1836-1903) han sido tratados en profundidad desde un punto de vista biográfico en estudios anteriores. Sin embargo, otros como José del Hierro (1864-1933) o Antonio Fernández Bordas (1870-1950) bien merecen un intenso estudio que ponga en valor y de a conocer sus trayectorias profesionales altamente brillantes.

Cabe aclarar que por cuestiones prácticas, en las referencias a los “estados italianos” durante el siglo XVIII, se menciona “Italia”. Por la misma razón se utilizará el término “Alemania”, pese a que hasta finales del siglo XVIII ésta únicamente existió como “estados germánicos”.

Así mismo, por “escuela francesa”, en contraposición a “escuela franco-belga”, entendemos su antecedente, que comprendería desde el establecimiento de Viotti en Francia hasta el inicio de la labor de de Bériot en el Conservatorio de Bruselas. A su vez, los términos “franco-belga” y “alemán” en referencia a estas escuelas hacen alusión respectivamente a un estilo francófono y germánico de interpretación.

El sistema de citación utilizado es el denominado sistema Harvard, sistema APA, autor-año, etc. adaptado a la puntuación y ortografía españolas. He considerado que se trataba de un sistema práctico, dinámico y más claro que el sistema humanístico tradicional el cual, a veces, abusa de las locuciones latinas a pie de página y recarga innecesariamente algunos trabajos tendiendo muchas veces a la confusión.

Finalmente, es necesario señalar que, por razones de uniformidad y coherencia, todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son de la autora del presente texto.

1. Justificación del tema y objetivos

Esta tesis explora los procesos de formación y profesionalización de los violinistas en Madrid en el periodo que comprende la creación del conservatorio de la ciudad en 1831, y 1905, fecha de publicación del *Geschichte des Violinspiels* de Joseph Joachim y Andreas Moser, último de los métodos pedagógicos analizados. Dos han sido los ángulos desde los que se ha abordado el tema. El primero de ellos sería el pedagógico, donde se han tenido en cuenta los métodos y tratados de cada una de las escuelas como expresión escrita de un estilo definitorio cuya enseñanza hemos centralizado en el ideal institucional del conservatorio. Por otro lado, desde el ángulo sociológico y de la práctica interpretativa, se han analizado los ámbitos profesionales en los que el violinista se desarrollaba como tal durante el periodo estudiado.

Tras examinar las investigaciones llevadas a cabo hasta ahora acerca de los violinistas españoles del periodo que nos ocupa dentro de los campos de la biografía, la pedagogía, la técnica o el repertorio, nos damos cuenta de los vacíos de conocimiento y preguntas que, en forma de desafíos, quedan aún por responder. No existen estudios dedicados en exclusiva al análisis técnico o estilístico de los violinistas españoles que, a partir de criterios científicos, permitan la identificación de un estilo interpretativo propio más allá de su inclusión en una u otra escuela en función de su formación.

Por ello los objetivos que persigue este trabajo son los siguientes:

1. Realizar una revisión del concepto de “escuela”.

En primer lugar, la propia idea de “escuela” resulta controvertida, constituyendo uno de los objetivos de esta tesis el discutir su alcance y la corrección de su uso teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales como son el lugar de enseñanza con su misión pedagógica propia y el modelo estético particular.

2. Establecer las características interpretativas de la escuela franco-belga y alemana.

Los violinistas españoles más importantes del siglo XIX completaron su formación en el extranjero bajo las enseñanzas de las tradiciones violinísticas más relevantes de la época, como son la franco-belga y la alemana. Por ello, uno de los primeros retos que se nos plantean es el de determinar las características interpretativas de estas dos escuelas. Pese a la evidente importancia de otras tradiciones, nos hemos centrado únicamente en estas dos, por ser las que mayor influencia ejercieron sobre los intérpretes de violín de nuestro país.

3. Analizar los métodos, la institución y los representantes de las escuelas franco-belga y alemana.

La mejor manera para llegar a un conocimiento veraz y exhaustivo de las escuelas franco-belga y alemana de violín que nos permita valorar qué papel han jugado éstas en el establecimiento de una tradición violinística española pasa por realizar un análisis pormenorizado de los métodos utilizados en la enseñanza del instrumento, de la institución que centraliza su ideal pedagógico así como de sus figuras más representativas en estos dos casos. El estudio de los métodos se debe centrar en aquellos utilizados como material de enseñanza en los programas del Conservatorio de Madrid, especialmente aquellos de la tradición franco-belga, como Baillot (1834), Alard (1844) y Bériot (1857), que constituyeron sus principales textos oficiales. La escuela alemana, si bien ejerció una influencia menor -el único texto alemán oficial sería el de Spohr (1832) -también merece un lugar en esta investigación por el hecho de que una de las figuras más importantes de la violinística del momento como es Enrique Fernández Arbós (1863-1939), desarrolló estudios en Berlín junto a Joseph Joachim (1831-1907), cuya estética le inspiraría notablemente. A la hora de analizar estos textos resulta fundamental el situarlos en el contexto madrileño, sea a través del estudio de su difusión y recepción así como de las obras de sus autores, su utilización como métodos oficiales o la puesta en práctica de sus criterios técnicos, estéticos y estilísticos.

4. Valorar el influjo técnico y estilístico que las escuelas franco-belga y alemana ejercieron en la interpretación y postura estética de los violinistas españoles.

Las escuelas violinísticas suelen ser tratadas de una manera somera y superficial casi siempre bajo la apariencia de grandes árboles genealógicos en donde se

muestran las relaciones maestro-alumno de los violinistas más relevantes de los últimos tres siglos. Es necesario tener en cuenta aspectos como la transferencia de un estilo único y diferenciador entre el profesor y su discípulo que lo caracterice dentro de una misma tradición y el establecimiento de unas características comunes que identifiquen a unos determinados intérpretes como seguidores de una misma escuela violinística. Se hace necesario un estudio pormenorizado de estos elementos para investigar estos mismos aspectos en los violinistas españoles que viajaron a los centros de París, Bruselas o Berlín para ampliar su formación.

5. Explorar el desarrollo de la enseñanza del violín a lo largo de los años en el Conservatorio de Madrid en relación con otros conservatorios de referencia para determinar cómo se formaban y cuáles eran las perspectivas profesionales de los violinistas que llevaban a cabo allí sus estudios.

Una vez establecido un marco referencial franco-belga y alemán en relación con nuestro país, cabe definir el mismo panorama en el ámbito madrileño, es decir, investigar el desarrollo de los estudios de violín en el Conservatorio de Madrid en relación con los más importantes centros de enseñanza del instrumento, como son los conservatorios de París y de Bruselas, a los que, en algunos casos seguía como modelo y en otros aventajaba. Se trata de situar al conservatorio madrileño en el panorama internacional, estudiando su labor como centro de enseñanza con el fin así mismo de analizar los procesos de formación y la profesionalización de sus estudiantes de violín.

6. Realizar un estudio profundo de los métodos y estudios de violín vinculados con el Conservatorio de Madrid y la enseñanza que allí se ejercía.

Así, al igual que se ha hecho en el caso franco-belga y alemán, también se deben examinar los métodos de autoría española relacionados con el conservatorio madrileño bien sea por su uso en esta institución o por estar sus autores vinculados con ella. Este análisis se debe centrar principalmente en los aspectos de la técnica del violín, pero sin dejar de lado otros temas como el repertorio aportado para su estudio. En todo caso, al igual que sucedía al analizar los conservatorios, el criterio de investigación debe de ir más allá de la mera descripción lineal de contenidos para, basándose en un punto de vista crítico, poner en relación las soluciones técnicas presentes en los tratados de una u otra escuela. A la hora de determinar qué métodos examinar, se deben de tener en cuenta aspectos de ámbito

geográfico y temporal coherentes con el espíritu general de este trabajo. Es por ello que entre las aportaciones de autores españoles a la didáctica del violín desde el siglo XIX y en adelante, se deben pasar por alto obras como los *Treinta Caprichos para violín* de Felipe Libón (1818), la colección de *Valses, Estudios y Caprichos* de Andrés Rosquellas (s.f.) o los *Veintiocho ejercicios para violín* de Juan Eusebio Díez (s.f.), los cuales, pese a su importante contenido pedagógico, exceden los límites cronológicos del presente estudio al ser compuestos en fecha anterior al periodo tratado. Sin embargo, sí que se considera el introducir los *6 Caprichos* (1936-1942) de Manuel Quiroga a modo de epílogo, pese a que su fecha de edición va más allá de los límites temporales marcados, dada la relevancia de su autor, alumno de José del Hierro, y el hecho de que podamos contar con registros discográficos que nos testimonian sus maneras de ejecutante.

7. Analizar los procesos de profesionalización del intérprete de violín en el Madrid de este periodo (1831-1905).

El análisis de los elementos relativos a la formación del intérprete nos sugiere adentrarnos en la investigación de su puesta en práctica, es decir, de su profesionalización. Se pretende analizar aspectos como la labor del violinista en instituciones como la Real Capilla, las formaciones de cámara o el desarrollo de una labor didáctica en el conservatorio en relación con el criterio preliminar de su formación. Sin embargo, no se trata de identificar el funcionamiento de estos organismos en el sentido estricto del término sino de partir de la microhistoria para, a partir de datos concretos, entender cómo se desarrollaba la vida profesional del intérprete de violín en el Madrid de la época. Se busca poner en relación aspectos como la elección del repertorio -sea en los grupos de cámara, sea en forma de volúmenes facticios para uso personal-, o los criterios estéticos heredados de otras escuelas a la hora de ejecutar determinadas obras, presentes todos ellos en capítulos anteriores con el fin de establecer un todo que dialogue entre sí lejos de las diferenciaciones estrictas entre capítulos.

8. Clarificar aspectos de la trayectoria vital y profesional de algunos de estos intérpretes de violín que aún permanecen oscuros para el estudioso así como determinar su participación, reacción o asimilación a las enseñanzas recibidas.

Existe toda una generación de intérpretes de violín que confluyen en Madrid y cuya contribución a la historia de la interpretación y enseñanza del instrumento en

nuestro país ha sido muy relevante. Su trayectoria profesional muchas veces sufre un relativo desconocimiento que dificulta las investigaciones relacionadas con la violinística decimonónica en España.

2. Estado de la cuestión

Con el propósito de marcar el punto de partida de esta tesis y su objetivo principal, es necesario abordar las bases historiográficas en las que se sitúa.

La tradición musicológica, durante mucho tiempo y de manera general, se ha dedicado a tratar el tema del violín en España desde un punto de vista biográfico, centrándose principalmente en trazar la perspectiva vital de los intérpretes más relevantes a partir de una estructura lineal cronológica. Durante las últimas décadas hemos visto cómo han aparecido trabajos de investigación centrados en uno u otro violinista, como la tesis de Mónica García Velasco (2003) *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico* o, más recientemente la tesis presentada el pasado 2015 en la Universidad de Santiago de Compostela *Manuel Quiroga Losada: estudio analítico de su vida y obra musical* (Cambreiro Alís, 2015), que llevan a cabo la función vital de consolidar los datos existentes a partir del estudio de nuevos documentos y aportan novedades fruto de una investigación profunda. La tesis de García Velasco, fruto de un extenso e intenso trabajo de documentación y hemeroteca, nos ha resultado de mucha utilidad, especialmente respecto a la importante labor de Monasterio como profesor de violín de la citada institución desarrollada entre los años 1857 y 1903.

El análisis de los métodos de enseñanza utilizados en el Conservatorio de Madrid, parte esencial de la presente tesis, han sido estudiados en parte previamente por esta autora en su trabajo, sin embargo, esto se ha realizado desde un enfoque muy diferente. Para una investigación como ésta, en la que el análisis de los aspectos técnicos resulta fundamental para determinar las premisas de un determinado estilo interpretativo, las conclusiones de García Velasco resultan en exceso descriptivas, echándose en falta un estudio crítico más profundo desde un punto de vista técnico, basado en una lectura diagonal que permitiera el análisis comparativo con otros métodos, otras escuelas y otros autores. Se echan en falta así mismo, documentos referentes a la enseñanza de violín en esta institución aparecidos recientemente y que

hemos tenido muy en cuenta en la presente tesis como son los que hemos denominado “papeles de Monasterio”¹.

Por su parte, la tesis de Cambeiro sobre Manuel Quiroga (1892-1961) ha sido de utilidad a la hora de cotejar y consultar algunos datos biográficos de esta importante figura violinística si bien, al igual que ocurría en el caso anterior, su planteamiento biográfico queda muy lejos de la intención de este trabajo, siendo los comentarios sobre su obra compositiva -en concreto sobre su *Capricho núm. 1*- demasiado descriptivos.

Recientemente ha aparecido un trabajo biográfico acerca de la figura de Enrique Fernández Arbós de la mano de Martín Baeza Rubio (2016) cuya consulta, sin embargo, nada ha aportado a este trabajo dado su carácter estrictamente documental y su carencia de reflexiones analíticas.

Sin embargo, aún teniendo en cuenta los trabajos biográficos, los estudios sobre violinística española siguen resultando escasos salvo cuando se trata de intérpretes de gran repercusión internacional como es el caso de Pablo de Sarasate, a cuya figura se vienen dedicando numerosas monografías desde hace varias décadas hasta llegar a la última -y quizás definitiva- biografía del pamplonés: *Sarasate. El violín de Europa*, de María Nagore Ferrer (2014). Esta obra trata aspectos que trabajos anteriores no habían sabido solucionar o no lo habían hecho con la suficiente profundidad, como las dificultades con las que hubo de enfrentarse Sarasate en los inicios de su carrera o su papel como “moderno” virtuoso que, en extenuantes giras, no se limita al juego y exhibición propios del gusto de la burguesía de entonces, sino que sabe componer un importante *corpus* que aún hoy en día resulta fundamental en el repertorio para el instrumento.

En el año 2004, con motivo de la conmemoración del Centenario de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Madrid, se rindió homenaje al que fuera director de la agrupación durante más de treinta años (1905-1939), Enrique Fernández Arbós. Dentro del denominado “Proyecto Todo Arbós”², se realizó una reedición de su libro

¹ Éstos incluyen en parte correspondencia, recortes, anotaciones y, especialmente, sus valoraciones manuscritas sobre el proceso de oposición para proveer una plaza de profesor de violín en el Conservatorio de Madrid llevada a cabo en 1888 y que enfrentó, entre otros, a Enrique Fernández Arbós con José del Hierro. Este trabajo recoge y estudia este suceso en el capítulo “*La placita segura*”. *Arbós, del Hierro y las oposiciones a Profesor Numerario de violín de 1888*.

² Este proyecto comprendía también la recuperación de su obra original mediante la edición de las partituras de sus obras -tarea que se realizó en colaboración con el ICCMU- como su interpretación en concierto, grabación y remasterización de las obras que Arbós dejó grabadas con la sinfónica, dando todo ello un fruto de seis CDs.

de memorias, cuya primera edición había aparecido en 1963 agotándose rápidamente sin ser reeditada³. Pese a que en esta nueva edición se echan en falta elementos importantes como una bibliografía que aclare las fuentes de las citas y notas -lo que no deja de dar una sombra de carencia de rigor científico al texto- supone un importante acercamiento a los investigadores de un documento muy valioso ya que Arbós amalgama las tradiciones de varias escuelas al formarse con Monasterio en Madrid, en Bélgica con Vieuxtemps y en Berlín con Joachim. A pesar de sus carencias, tanto la primera edición como esta nueva realizada por José Luis Temes, ha constituido una herramienta útil para este trabajo.

Dejando atrás los estudios biográficos, otra parte fundamental de esta tesis se basa en la investigación sobre la institución que centraliza la enseñanza del instrumento en Madrid: el conservatorio. La primera referencia es la *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* de Federico Sopena Ibáñez (1967). Éste bebe de las tres memorias elaboradas por Manuel de la Mata sobre el conservatorio madrileño para las Exposiciones Universal de París⁴, Internacional de Filadelfia⁵ y Universal de Música y teatro de Viena⁶, así como, tal y como apunta Hélène Benard (2001, vol. I, p. 382), de los discursos de Emilio Arrieta, en gran parte incluidos en los textos citados. Sin embargo, trata la enseñanza del violín de una manera soslayada y su uso como obra de referencia debe ser realizada con cautela, ya que en algunos casos incurre en errores y su metodología y modo de exposición están muy superados hoy en día por la moderna historiografía y están lejos de seguir el concepto actual de investigación científica. La tesis de Fernando Delgado García (2004) *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* resulta un texto innovador, ya que aborda a la idea de intervención del Estado en la creación y organización de los distintos centros de enseñanza españoles más que trazar una historia de los conservatorios en nuestro país. Resulta un texto valioso a la hora de entender los diferentes criterios de los órganos de poder respecto a la enseñanza de la música en

³ Esta nueva edición de las *Memorias de Arbós* (2005) la realizó el historiador y director de orquesta José Luis Temes, completándola con abundante documentación sobre la época, los ambientes musicales y sus protagonistas; muchos de estos documentos provenientes del denominado “Legado Arbós”, en manos del maestro José María Franco Gil.

⁴ *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*, Ms.

⁵ *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid: Imp. y fundición de J. Antonio garcía, 1876.

⁶ *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de Música y Teatro que ha de verificarse en Viena el año 1892*, Madrid: Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, Imp. Ducazcal, 1892.

España, sin embargo, trata el tema de la formación del músico de cuerda muy tangencialmente.

En *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, se encuentran dos artículos a cargo de Assumpta Pons Casas en los que se trata de dos de los primeros profesores de violín del centro: Pedro Escudero (Pons Casas, 2009-2010), que desarrollaría su labor de manera muy breve entre los años 1831 y 1833, y Luis Veldrof y Plaza (Pons Casas, 2012-2013), cuya presencia también fue fugaz pues permaneció en el cargo únicamente un año, entre 1833 y 1834. En estos artículos, se puede hallar un pertinente repaso a la trayectoria vital y profesional de ambos que puede resultar de ayuda para contextualizar su labor en este centro.

Por otro lado, existen estudios centrados en diversa temática violinística en donde se trata parcialmente de las escuelas de violín, especialmente la franco-belga, por ser la de mayor influencia en el caso español. Sin embargo, vienen a ocupar capítulos introductorios y aportan muy pocas novedades al centrarse en reiterados tópicos y fuentes secundarias. Se echa en falta un análisis técnico en profundidad tanto de los conservatorios como de los métodos principales de las escuelas franco-belga y alemana -especialmente, por su implicación con la enseñanza del violín en su homólogo de Madrid-, que aporte datos inéditos basados en fuentes primarias, con el fin de dotar de base científica un tema tan importante y recurrente en los estudios sobre el violín en nuestro país. La tesis *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuelas, tratados y métodos* de Ana Garde Badillo (2015), supone un ejemplo de inconcreción ya que, el hecho de abarcar en un mismo estudio numerosas escuelas durante un periodo tan extenso que abarca desde el siglo XVII hasta el XXI, pese a constituir un esfuerzo notable, le resta profundidad en beneficio de la amplitud.

A pesar de la escasez de estudios sistemáticos sobre la formación del violinista en España, hay que destacar el artículo de Mónica García Velasco (2005), *Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola*, valioso como punto de partida para el desarrollo de un estudio más profundo y completo sobre la materia. En definitiva, no existen investigaciones dedicadas a la enseñanza del violín en España durante el siglo XIX desde una perspectiva temática amplia y transversal que

contemple aspectos como su relación con otros centros de enseñanza extranjeros y su posterior profesionalización.

En cuanto al repertorio violinístico español durante este periodo histórico (1831-1905), hasta la fecha no existen estudios que ahonden en las obras que se interpretaban, en si los programas eran recurrentes, cuál era la circulación de ediciones y partituras, la relación de una determinada escuela en la elección del repertorio, etc. Es cierto que existen trabajos como el de William Weber (2011) *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, quien, a través del análisis de innumerables programas de concierto, trata de dar respuesta a interesantes cuestiones como cuál era la identificación del principio rector para el diseño de los programas de conciertos desde el siglo XVIII para, en un solo programa, aunar los intereses diversos de un público con necesidades y gustos variados, músicos y empresarios. Esto mismo, que tan interesante resultaría si se aplicara en exclusiva al repertorio del violinista solista o de los grupos de cámara y a la caracterización de un intérprete a una determinada escuela por la elección de su repertorio, aún no se ha llevado a cabo si no es de forma parcial y tangencial en estudios dedicados a la figura de un intérprete en particular. Es por ello que esta tesis hace un especial hincapié en estos aspectos en distintos capítulos del mismo. Como punto de partida podemos mencionar el texto de Laura Klughertz (1998) *A Bibliographical Guide to Spanish Music for de Violin and Viola (1900-1997)* pese a que no resulte en ningún modo exhaustivo.

En cuanto a la interpretación, varios autores han escrito obras que tratan el repertorio histórico en general como Robin Stowell (1985) o Clive Brown (1999), o como fenómeno social, histórico y psicológico (Rink, 2002), pero dentro de los estudios dedicados a la interpretación de violín, en los últimos años se ha visto una evolución que incorpora el estudio de la discografía cobrando especial importancia las fuentes sonoras como base para la investigación estilística de determinados intérpretes o escuelas de violín. Las primeras grabaciones de violinistas reconocidos constituyen valiosos documentos para testimoniar el uso práctico que los intérpretes de la época realizaban de las premisas teóricas de libros y métodos de estudio al permitir trazar una línea comparativa entre la teoría y la práctica interpretativas. Existen monografías de referencia que relacionan estilos interpretativos con registros sonoros, como las de David Milsom (2003), basada a su vez en el trabajo de Robert Philip (1992). Así mismo resulta muy interesante el artículo de Dorottya Fabian

(2006) sobre la recepción de las grabaciones de Joachim, Ysaÿe y Sarasate por parte de los críticos británicos contemporáneos. Estos estudios, si bien suponen un estimulante punto de partida para posteriores investigaciones basadas en un legado de registros sonoros, respecto al ámbito español, no van más allá del análisis de las grabaciones de Sarasate. Otras referencias a ejecutantes españoles, aun basadas en testimonios escritos por carecer éstos de grabaciones, son pasadas por alto. Por otro lado, grabaciones posteriores, como las realizadas por Quiroga tampoco son tenidas en cuenta. El presente trabajo pretende poner en valor la figura de otros intérpretes de violín españoles menos populares pero así mismo importantes, existan grabaciones suyas, como las de Sarasate o Quiroga, o no, en cuyo caso se ha recurrido principalmente a los archivos en busca de fuentes primarias y hemerotecas.

Respecto a los estudios referentes al estilo interpretativo propio de una escuela, es interesante la tesis de Ivan López López (2014) *La influencia de las escuelas de violín francesa y alemana en la obra para violín de Felix Mendelsshon-Bartholdy*. Ésta realiza un recorrido conjunto de ambas escuelas, franco-belga y alemana, sin embargo no inserta el caso español en éstas, centrándose -tal y como indica el título de su trabajo- en Mendelsshon y su obra para violín.

Por otro lado, existen pocas investigaciones acerca de la labor de los violinistas de la Real Capilla, y ninguna centrada en el siglo XIX, destacando entre todos ellos la voz correspondiente del DMEH, obra de Luis Robledo Estaire y, muy especialmente, la de Judith Ortega (2010) *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Éste, pese a abarcar un periodo histórico diferente al que nos ocupa, posee tal rigurosidad científica que lo convierte en un instrumento de consulta de gran utilidad para conocer cómo venía funcionando esta institución antes de nuestro periodo de estudio.

3. Metodología y fuentes

Debido al carácter transversal de esta investigación, las fuentes a las que ha sido necesario recurrir han sido muy variadas así como diversos los archivos consultados.

1. Los primeros textos de consulta a los que se ha acudido como punto de partida son los diccionarios y enciclopedias de la época. Se han utilizado el *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música* de José Parada y Barreto (1868), el conocido

Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles de Baltasar Saldoni (1868), los trabajos de Pedrell (1897) o de Luisa Lacal (1900) y *El Violín. Apuntes Histórico-Físicos de este Instrumento y Biografías de violinistas célebres*, de Alfonso Delgado Castilla (1900), con referencias a Jesús de Monasterio. Otros trabajos, como el del escritor y periodista Francisco Cuenca (1927) en su *Galería de músicos andaluces contemporáneos* ha añadido algún nuevo dato a la biografía de José del Hierro.

El hecho de que muchos de estos textos fueran redactados en tiempos de los propios intérpretes les confiere un valor añadido, dada la cercanía en el tiempo con las fuentes. Sin embargo, hay que saber distinguir y tomar las debidas precauciones a la hora de considerar a los diccionarios contemporáneos como fuentes documentales fiables. Muchos de ellos incluyen errores que son perpetuados sin que con el paso de los años lleguen a corregirse mediante el contraste con las fuentes documentales primarias. El recurso a fuentes extranjeras como la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de F. J. Fétis (1868) o la primera edición del *A Dictionary of Music and Musicians* (Grove, 1890) ha sido así mismo recurrente. En los casos en los que las distintas fuentes ofrecían datos contradictorios, se ha optado por presentar ambos haciendo notar la mayor o menor posibilidad de veracidad de cada uno⁷.

2. Una de las principales fuentes primarias de esta tesis la constituyen los métodos y tratados de violín. Los textos pedagógicos juegan un papel fundamental en el establecimiento de unas normas que definan las diferentes escuelas de interpretación

⁷ Trabajos posteriores, como el *Diccionario de la música ilustrado* editado por Albert Torrellas (1947) o el *Diccionario de la música Labor* de Joaquín Peña e Higinio Anglés (1954) poco vienen a aportar respecto a los textos ya mencionados. Era necesaria la aparición de nuevas publicaciones que, a partir del desarrollo de un serio trabajo musicológico, solventaran dichos errores así como realizaran una importante labor de actualización e incorporación de nuevos datos. La publicación de obras como *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (2001), cuyos artículos referentes al violín corren de la mano de especialistas de la talla de David Boyden o Werner Bachmann, y la *Die Musik in Gestichte und gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (VVA. 1989), que ya incluían las biografías de los intérpretes españoles más importantes, vino a dotarles de una mayor repercusión internacional. En el caso del TNGD encontramos entradas para Jesús de Monasterio (José Lòpez-Calo), Enrique Fernández Arbós (Arthur Jacobs / Tully Potter) y Pablo de Sarasate (Boris Schwarz/ Robin Stowell); por su parte, el MGG se ocupa de los mismos intérpretes de violín españoles de la época, en este caso a cargo de Yvan Nommick (*Enrique Fernández Arbós y Pablo de Sarasate*) y Ramón Sobrino (*Jesús de Monasterio*). Sin embargo, la publicación de mayor influencia es el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999). El DMEH incluye artículos sobre intérpretes no tratados con anterioridad en otras publicaciones realizando una importante labor de recopilación de nuevos datos, así como de revalorización de la música española e hispanoamericana en el ámbito internacional. Figuras importantes, como Enrique Fernández Arbós, Jesús de Monasterio o Pablo de Sarasate son tratadas con una profundidad de la que carecían hasta el momento.

violínística. Es a través de ellos que podemos conocer los principios técnicos y estilísticos de cada una de las tradiciones interpretativas en una época anterior a los primeros registros sonoros. Con este fin se ha realizado una búsqueda y profundo análisis de los métodos de violín franco-belgas y alemanes de mayor influencia en los violinistas españoles de este periodo. Así mismo, se han localizado métodos de autoría española utilizados en la enseñanza del instrumento en el Conservatorio de Madrid o cuyos autores estaban relacionados con la institución. Con el fin de determinar la presencia y uso de estos métodos, se ha realizado la consulta de estas obras en los catálogos de las siguientes bibliotecas y archivos: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, Archivo General de Palacio, Real Biblioteca, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid “Víctor Espinós”, Biblioteca del Senado, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga, Bibliothèque Nationale de France, Deutsche National Bibliothek, Bayerische Staatsbibliothek, Staatsbibliothek zu Berlin y Bibliothèque des Conservatoires royaux de Bruxelles.

Pese a la circulación de excelentes ediciones facsímiles, como las de J. M. Fuzeau, el criterio a la hora de analizar estos métodos de violín ha sido el de utilizar la edición original, de libre y gratuito acceso. Se busca con ello el dotar de coherencia las indicaciones de página que acompañan al análisis de los aspectos técnicos y facilitar al investigador su labor de consulta. El uso de cualquier edición comercial actual hubiera obligado al estudioso a hacerse con esa misma edición para comprender las explicaciones vertidas en esta tesis.

Ha sido necesario, sin embargo, tratar estos materiales con cierta cautela, examinando las diferentes variaciones manifiestas en las ediciones y traducciones posteriores, como en el caso de Louis Spohr, cuyas ediciones varían considerablemente⁸. En la medida de lo posible se han analizado así mismo ediciones sucesivas de las obras y sus traducciones a otros idiomas con el objetivo de analizar las variaciones surgidas y determinar sus causas.

3. Los catálogos de música de los distintos almacenistas madrileños de la época han supuesto una importante fuente para este trabajo. A través de su estudio podemos

⁸ Las tres ediciones utilizadas en este trabajo: la original en alemán (1832), su traducción al francés (1835), así como su traducción al inglés (1850 y 1878) poseen diferencias significativas en cuanto a sus contenidos. Especialmente en el caso de la edición francesa, el traductor Heller ha eliminado numerosos fragmentos de la versión original convirtiendo una obra de más de 250 páginas en otra de 196.

analizar la circulación de los repertorios y obras didácticas para violín, determinar cuáles eran los métodos más demandados, a qué escuela pertenecían, cuáles eran las traducciones al español de obras extranjeras que se ofrecían, la mayor o menor presencia de autores españoles, la proporción de obras para violín en relación con otros instrumentos, etc. En la BNE hemos encontrado una relevante colección de dieciocho catálogos comerciales de ediciones españolas publicadas entre 1824 y 1907 de casas como C. Martín, Lodre, Eslava, Romero, etc. Como parte de estos catálogos a veces aparecían en contraportadas, formando parte de otras obras, se ha tenido especial cuidado en tratar de localizar estos catálogos “parciales”, especialmente en el caso de las traducciones al español realizadas por editores extranjeros (vg. Schellenberger).

Como complemento al estudio de los repertorios y ediciones en circulación en estos años, nos ha resultado útil la consulta de la monografía *La música en el Boletín de Propiedad intelectual 1847-1915* (dir. Iglesias Martínez, 1992).

4. A la hora de investigar el funcionamiento de la enseñanza de violín en los conservatorios de referencia de París, Bruselas y Berlín, se han consultado diferentes archivos. En el caso del conservatorio parisino, sus fondos se encuentran actualmente divididos, la parte concerniente a partituras y demás documentación musical en la sede de la BNF mientras los documentos administrativos se custodian en los Archives Nationales en Saint Denis. Pese a la existencia de monografías como la de C. Pierre (1900) *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : Documents historiques et administratifs* y la más reciente de A. Bongrain (2012) *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900-1930*, se ha recurrido a la consulta directa en ambos en busca de fuentes primarias.

Para profundizar en el estudio de un pedagogo tan influyente en la violinística española como fue Pierre Baillot (1771-1842), se ha trabajado así mismo el Fonds Baillot, archivo familiar perteneciente a Daniel Lainé, descendiente directo del violinista. Este fondo se encuentra digitalizado y es accesible a través de la página web de los archivos del Palazzetto Bru -Zane – Centre de musique romantique française⁹.

Para el estudio del Conservatorio de Berlín, se ha recurrido a la obra de Hugo Riemann (1908) *Dictionary of Music*. Así mismo se han consultado los archivos de la

⁹ <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot> [Consultado el 6 de junio de 2016].

Universität der Künste Berlin, custodia actual de los documentos administrativos de dicho conservatorio.

Por su parte, los archivos del Conservatorio de Bruselas se encuentran actualmente depositados en los Archives Générales du Royaume, si bien no se hayan completos. Para solventar esta falta, el texto de E. Mailly (1879) *Les origines du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, ha resultado muy útil. Otros trabajos que nos han servido de ayuda han sido el *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles* de M. van Lameren (1870) y el *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles* de A. Wotquenne (1898-1912).

5. La labor de búsqueda en los archivos del RCSMM ha sido intensa al abordar ésta con distintos objetivos: por un lado localizar todos aquellos documentos administrativos que nos permitieran describir la enseñanza de violín en esta institución y, por otro lado, los archivos personales de aquellos que estudiaron y enseñaron allí. Esto último nos ha permitido, entre otras cosas, comprobar que, pese a los testimonios de otras fuentes que indicaban lo contrario, José del Hierro no llegó a ser alumno de Jesús de Monasterio en este centro. La búsqueda intensa pero infructuosa de su nombre en los registros dio como fruto esa conclusión, que esperamos aporte luz a la borrosa biografía profesional de un violinista de la talla del gaditano. Por otro lado, nuestra investigación en estos archivos del conservatorio nos regaló una grata sorpresa en la forma de un conjunto de documentos inéditos que hemos denominado en este trabajo como “papeles de Monasterio”. Entre ellos se encuentran documentos de tal importancia como las anotaciones manuscritas del propio Monasterio llevadas a cabo durante las pruebas de oposición a la plaza de profesor de violín de 1888, en las que intervinieron, entre otros, José del Hierro y Enrique Fernandez Arbós. Así mismo se hallan otras anotaciones, informaciones recibidas, recortes y cartas inéditas que vienen a completar las reunidas por Subirá bajo el pseudónimo de J. A. Ribó (1958) en *El archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio* así como el epistolario guardado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6. La consulta del Archivo General del Palacio Real de Madrid ha sido así mismo fundamental para el desarrollo de esta investigación, pese a las dificultades para localizar documentos acerca de este periodo dada la organización del mismo. A través de la búsqueda en las distintas secciones se ha podido documentar el paso de algunos

de los violinistas más relevantes de nuestro país por la Real Capilla así como mostrar el funcionamiento de ésta durante esta época.

7. Se ha localizado y analizado un volumen facticio perteneciente a Luis Veldrof y Plaza (1791-1849) compuesto de varias composiciones para violín de autores tan relevantes como Giovanni Batista Viotti (1755-1824) o Pierre Rode (1774-1830). Para la identificación y análisis de las obras incluidas en este volumen se ha trabajado, en la medida de lo posible, sus primeras ediciones. Resulta éste un primer trabajo sobre este material en el cual esperamos poder profundizar en estudios posteriores.

8. Se ha realizado así mismo un vaciado de publicaciones musicales de este periodo tanto en la sala de prensa como a través de la Hemeroteca digital de la BNE en busca de información acerca de conciertos, repertorios, anuncios y, en general, cualquier noticia que pudiera servir de apoyo documental a nuestro discurso.

9. En relación con el comercio de instrumentos, presente así mismo en los catálogos de almacenistas consultados, se ha investigado en el Archivo Cozio. Éste, creado por la casa de subastas Tarisio, incorpora por acceso digital por suscripción a través de su página web todos sus archivos de compra-venta de instrumentos de cuerda. Éstos alcanzan más de 36.000 instrumentos de más de 3.500 constructores, así como fotografías y registros de los precios alcanzados por los mismos en subasta (más de 57.000 registros), constituyendo una valiosa fuente de información para los investigadores. Allí, se ha seguido el rastro a aquellos instrumentos que en algún momento habían pertenecido a alguno de los violinistas tratados en esta tesis para tratar de determinar su preferencia por una sonoridad particular.

10. A la hora de adentrarnos en el análisis de las grabaciones de Pablo de Sarasate y especialmente de Manuel Quiroga, se ha recurrido a los registros fonográficos presentes en el mercado. Creemos que la localización de los registros originales en discos de 78 r.p.m. no aportaría ninguna información adicional a la audición, más bien lo contrario, por lo que se han utilizado ediciones remasterizadas cuando ha sido posible. En el caso de Quiroga esto nos ha facilitado identificar determinadas características de su estilo de manera más clara. Respecto a Sarasate, al ser sus registros anteriores y no haberse beneficiado de un tratamiento posterior, aspectos

como la dinámica son susceptibles de diversas interpretaciones mediados los resultados por las carencias tecnológicas de la época.

11. Por último, se han utilizado aquellos escritos de primera mano por los propios violinistas como fuente primordial de donde extraer interesantes reflexiones acerca de la técnica y otros aspectos ligados a ésta. Los documentos que se han consultado son las memorias de Enrique Fernández Arbós (2005), su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1924), así como el de su compañero Antonio Fernández Bordas (1916). Las apreciaciones de Juan Manén (1944), nos han sido así mismo de utilidad para entender algunas cuestiones técnicas y estilísticas.

4. Estructura del trabajo

Se ha querido dividir esta tesis en dos grandes apartados temáticos: el primero de ellos dedicado a la pedagogía violinística, y el segundo a su profesionalización y práctica interpretativa.

Como punto de partida de esta primera parte centrada en la formación, se realiza un estudio sobre las escuelas violinísticas más representativas e influyentes en el ámbito español durante este periodo (1831-1905), como son la escuela alemana y la escuela franco-belga, analizando cuáles eran los métodos de enseñanza bajo los que se formaban los violinistas españoles que viajaban a estos centros extranjeros y situando a cada uno de ellos dentro de una tradición transmitida en la relación alumno-profesor. Los intérpretes españoles, en su periodo formativo, viajaron en gran medida a los grandes centros de referencia de la enseñanza del instrumento: París, Bruselas y, más ocasionalmente, Berlín. Encontramos a Hubert Léonard (1819-1890) de la escuela francesa, como maestro de José del Hierro (1864-1933), a Delphin Alard (1815-1888), también de la escuela francesa, como profesor de Pablo de Sarasate (1844-1908), a Charles de Bériot (1802-1870), fundador de la escuela belga, como enseñante de Jesús de Monasterio (1836-1903), de cuyas enseñanzas se beneficiarían a su vez relevantes intérpretes de una generación posterior como Enrique Fernández Arbós (1863-1939), Antonio Fernández Bordas (1870-1950) o Andrés Gaos (1874-1950). Por otra parte, Eugène Ysaye (1858-1931) -representante de la escuela belga-sería profesor junto a Jesús de Monasterio de Julio Francés (1869-1944), tal y como Henri Vieuxtemps (1820-1881), así mismo perteneciente a la escuela belga, lo sería

también de Enrique Fernández Arbós, quien a su vez también se formaría junto a Joseph Joachim (1831-1907), de la escuela alemana.

Dado el rico entramado de influencias pedagógicas del que disfrutaron los violinistas españoles, en esta tesis también se tratan los vínculos que, yendo más allá de la mera relación entre alumno y profesor, establecieron auténticas redes culturales -y en algunos casos también comerciales- de gran influencia en la práctica musical española. Es por ello, además, que los métodos de enseñanza con los que los ejecutantes de violín españoles se formaron en estos centros bien merecen un profundo análisis técnico. Los métodos analizados en esta primera parte son, por otro lado, aquellos de mayor relevancia y presencia en los programas de estudio del Conservatorio de Madrid, varios de ellos métodos oficiales y todos ellos, en cualquier caso, recurrentes como material pedagógico. Pero este análisis no sólo se ha limitado a los métodos pedagógicos, así mismo se ha profundizado en el funcionamiento de la institución que centraliza esta enseñanza en cada uno de los centros violinísticos de cada escuela: el conservatorio. Como complemento necesario a estos dos grandes objetos de estudio: métodos e institución, surgen los autores, intérpretes y pedagogos ligados a estas escuelas, de las que no se ha dejado de hacer una mención biográfica recurriendo a fuentes primarias con el objetivo de trazar su trayectoria vital de una manera veraz y, en algunos casos, corrigiendo aquellos datos erróneos perpetuados por estudios posteriores. No se ha tratado en este caso de realizar una mera descripción biográfica, sino de introducir aquellos datos relevantes para el estudio tanto de su labor como profesores como la práctica interpretativa derivada de ella. Todo ello centrado especialmente en lo que atañe al ámbito español.

Para dotar de una mayor claridad a la estructura de este estudio, esta primera parte se ha dividido según criterios geográficos teniendo en cuenta aquellas escuelas de mayor influencia en la violinística española: Francia, Bélgica y Alemania. Como sección final dentro de este apartado, se analizan y valoran los métodos de enseñanza y tratados de violín, los planes de estudio y repertorio utilizados en la enseñanza del instrumento en el Conservatorio de Madrid. Para ello se parte de un punto de vista global en el que se tiene en cuenta su relación con los otros centros de referencia, el modo en cómo éstos métodos, estéticas y maneras interpretativas fueron incorporados a los conservatorios españoles, especialmente en aquellos casos en que los alumnos se convertían en profesores a su vuelta a España tras acceder a una plaza en la institución madrileña, como sucedió en el caso de Enrique Fernández Arbós o José del Hierro. No se olvidan en esta parte dedicada a la formación violinística en Madrid

el análisis de los métodos de autoría española, su alcance como textos de enseñanza y, muy especialmente, sus valores como manuales técnicos, siempre en relación con los pertenecientes a otras escuelas.

Se cierra esta sección con un apartado dedicado a Manuel Quiroga (1892-1961) que, como se ha explicado anteriormente, si bien excede los límites cronológicos de este trabajo, razón por la que se le presenta a modo de epílogo, tanto por su valor como intérprete como por ser autor de unos interesantes caprichos y poseer registros grabados, bien merece su inclusión en esta tesis. Es a través del análisis tanto de las grabaciones sonoras disponibles de intérpretes españoles y extranjeros como de las anotaciones manuscritas en partituras, que se puede determinar el estilo interpretativo en la práctica de aquellos violinistas más representativos de sus escuelas en relación con los métodos teóricos con el fin de valorar aspectos como hasta qué punto sus alumnos españoles o incluso los propios maestros siguen sus propias indicaciones. Sea tomado Quiroga en este aspecto como un muy buen ejemplo, ya que posee tanto una obra propia manuscrita con indicaciones técnicas de cuyo estudio se pueden deducir unas tendencias estilísticas y, a la vez, de una serie de obras grabadas en donde se puede comprobar la puesta en práctica de las ideas plasmadas en sus composiciones.

La segunda parte de esta tesis, resultado de la anterior, se centra en la práctica interpretativa y profesionalización de los violinistas españoles en el Madrid de la época. Se ha tratado desde distintos aspectos, teniendo en cuenta las salidas profesionales más habituales, como son la de profesor en el Conservatorio de Madrid a través de la superación de las pruebas de oposición, la de su pertenencia a una agrupación orquestal como la Real Capilla y su integración en un conjunto de cámara. No se pretende en estos casos aportar un estudio exhaustivo del funcionamiento de cada uno de ellos sino en lo que particularmente afectaba a los intérpretes de cuerda, centrándose en los casos particulares de ciertos violinistas como Luis Veldrof y Plaza, Enrique Fernández Arbós o José del Hierro. Un aspecto importante que se ha tenido en cuenta en este apartado es el de integrar lo estudiado en páginas anteriores con el fin de presentar un texto completo que permita una lectura transversal entre todos los temas investigados. Como ejemplo, se ha valorado la preferencia por uno u otro repertorio a la hora de elaborar los programas de los conciertos de los intérpretes españoles y la posible influencia de su formación en esta elección, muestra de una mayor o menor vinculación a las ideas estéticas de estas escuelas, o la recepción de estas obras por parte del público madrileño.

PARTE I. Procesos de aprendizaje: las escuelas internacionales de violín y su difusión y recepción en Madrid

1. CONCEPTO DE ESCUELA

1.1. Definición del término

Antes de introducirnos al estudio de cada una de las principales escuelas de violín de la época -en particular de la franco-belga, cuyas enseñanzas ejercieron una mayor influencia sobre los violinistas españoles de mediados del siglo XIX en adelante-, es necesario analizar el propio concepto de “escuela”.

El término “escuela” posee significados muy similares en las cuatro lenguas principales de las fuentes utilizadas en este trabajo: español, francés, alemán e inglés. Entre otras acepciones, el *Diccionario de la lengua española (2014)* de la Real Academia de la Lengua, define “escuela” como:

- 3. f. Enseñanza que se da o que se adquiere.
- 4. f. Conjunto de profesores y alumnos de una misma enseñanza.
- 5. f. Método, estilo o gusto peculiar de cada maestro para enseñar.
- 6. f. Doctrina, principios y sistema de un autor o conjunto de autores.
- 7. f. Conjunto de discípulos y seguidores de una persona o de su doctrina, su arte, etc.
- 8. f. En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región. *Escuela manierista. Escuela holandesa.*

En el *Dictionnaire de l'Académie française (1992)* se encuentran los siguientes significados del término “école” relacionados con nuestra materia:

VII. Ensemble des savants ou des artistes qui s'inspirent des enseignements d'un homme, qu'ils considèrent comme leur maître. *L'école de Pythagore. L'école de Phidias. L'école de Platon, d'Aristote, d'Épicure. L'école d'Hippocrate, de Galien.* Groupe de savants, de penseurs, que rapproche une doctrine commune et, par ext., l'ensemble des idées qu'ils expriment. *L'école d'Alexandrie. Dès le Moyen Âge, les écoles de Montpellier, de Cordoue ont été célèbres en médecine. L'école classique, l'école romantique, les deux tendances littéraires qui*

s'affrontèrent au début du XIX^e siècle. *L'école positiviste d'Auguste Comte*. BX-ARTS. Ensemble des artistes appartenant aux mêmes générations, adoptant des styles apparentés ou travaillant dans un même lieu. *L'école florentine, vénitienne. L'école flamande. L'école de Barbizon. L'école de Paris*. Expr. *Faire école*, rassembler un certain nombre de disciples autour de ses conceptions ; susciter des imitateurs. *Se mettre à l'école de quelqu'un*, suivre son enseignement ou, par ext., son exemple. *École de pensée*, famille d'esprits, personnes qui partagent les mêmes convictions ou qui se rejoignent sur des notions essentielles. *Appartenir à la même école de pensée. Un chef d'école*.

Por su parte, el diccionario alemán *Duden* (2010) se refiere a “Schule” como:

- Ausbildung, durch die jemandes Fähigkeiten auf einem bestimmten Gebiet zu voller Entfaltung kommen, gekommen sind; Schulung.
- Gesamtheit der Lehrer- und der Schülerschaft einer Schule bestimmte künstlerische oder wissenschaftliche Richtung, die von einem Meister, einer Kapazität ausgeht und von ihren Schülern und Schülerinnen vertreten wird.
- Lehr- und Übungsbuch für eine bestimmte [künstlerische] Disziplin.

Finalmente, el *Oxford English Dictionary* (2014) define “School” -entre otros significados- de la siguiente manera:

8. a. Also with capital initial. Freq. with modifying word or phrase. The body of people taught by a particular philosopher, scientist, artist, etc. Hence more widely: a group of people who follow or are influenced by the teaching of a particular person, or who share similar principles, ideas, or methods. (...)

8. c. A particular type of doctrine or practice as followed by a group of people; a style, approach, or method of a specified character. (...)

9. b. With modifying word or phrase, in the titles of manuals of instruction in particular subjects. Now only in the titles of music books teaching a particular instrument.

Cabe mencionar el sentido algo ambiguo tanto de la palabra “Escuela” como de “École”, “Schule” o “School” dentro de los títulos de muchos de los métodos de

enseñanza del instrumento: *Escuela del violín*, *L'École du violon*, *Violinschule* o *The School of Violin*¹⁰. Tradicionalmente traducido como “escuela de violín”, sin embargo, no viene a referirse más que a un manual o método en el sentido de “Méthode”, “Lehrbuch” o “Übungsbuch”, o “Method”, y no debe entenderse como texto totalizador de toda una tradición interpretativa y estilística característica.

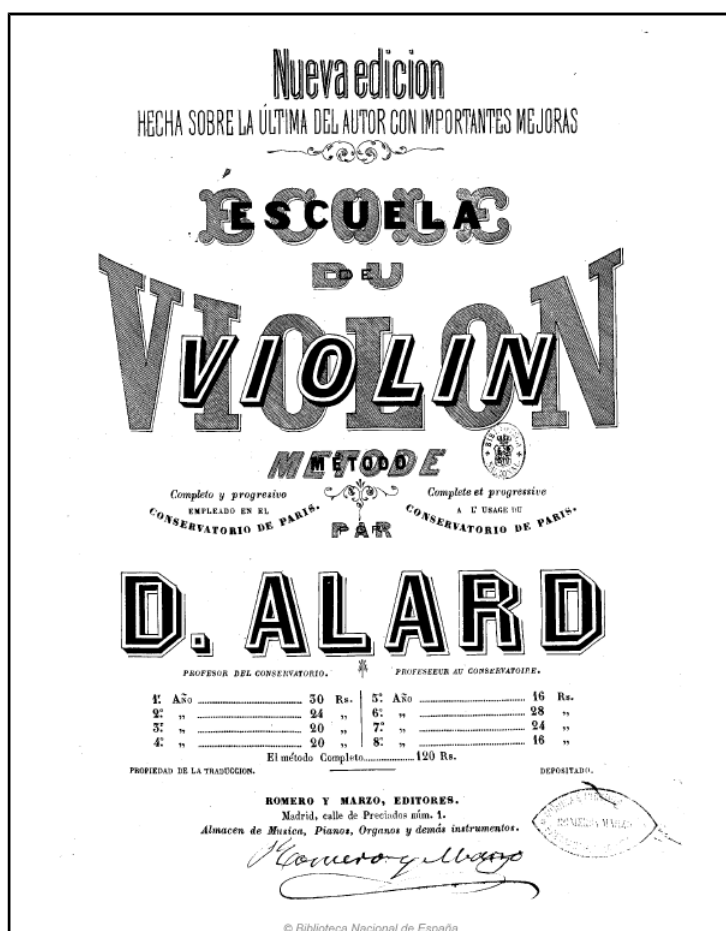


Ilustración 1. Portada de la traducción española del Método de D. Alard por Romero y Marzo (Madrid, 1877, BNE). El término “Escuela” se mantiene en las traducciones al español de los métodos extranjeros, como en la edición de la imagen, en cuya portada se observa la superposición de los títulos en español sobre el original en francés (BNE).

¹⁰ Baste recordar métodos para violín que incluyen el término, como *L'École du violon* de Delphin Alard (París, 1844), *L'école du violon: méthode complète et progressive de violon* (París, 1844), *École du mécanisme* op. 74 (París, 1859), *École des cinq positions* op. 193 (París, 1860-71) de Charles Dancla en la escuela franco-belga, o *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart (Ausburgo, 1756), *Violinschule* de Louis Spohr (Viena, 1832) o *Violinschule* de Ferdinand David (Leipzig, 1864), quien también fue editor de un *Die Hohe Schule des Violinspiels* (Leipzig, 1867-72). La acepción “Escuela” se mantiene aún en las traducciones que se realizan al español de estos métodos, como en la versión española del método de D. Alard (1844) editada por Romero y Marzo en Madrid en 1877 -de la cual podemos encontrar un ejemplar en la BNE- en cuya portada incluso se superponen los títulos en español sobre el original en francés.

De todas estas definiciones, se deduce un nexo común que identifica los términos “Escuela”, “École”, “Schule” y “School” con la existencia de un autor o grupo de autores que comparten los principios característicos de un estilo novedoso y bien definido que genera un corpus doctrinal que es transmitido a través de un método pedagógico y, por lo tanto, perpetuado en el tiempo a través de la enseñanza. Es por esto que no podemos considerar que figuras como Paganini o Sarasate crearan una escuela propia, pese a sus aportaciones tanto a la técnica como al repertorio para el instrumento y a poseer un estilo característico propio, ya que no impartieron docencia ni acogieron discípulos, así como tampoco se preocuparon en escribir un método pedagógico propio¹¹.

Si en consonancia con las convenciones actuales podemos definir el concepto de “escuela” como caracterizador de un estilo, surge una nueva pregunta: ¿qué es lo que hace que no se toque el violín de la misma manera en lugares diferentes? Podemos hacernos una idea lineal de diversas corrientes de transmisión de conocimiento generadoras de dinastías a través de la historia, pero ante el término “escuela” aparecen dos cuestiones fundamentales: el lugar de enseñanza con su misión pedagógica propia y el modelo estético particular. Se puede abordar la noción de escuela desde varios ángulos:

- Pedagógico: con los métodos pedagógicos del Conservatorio como la expresión escrita de una tradición con voluntad de permanecer en el tiempo y de constituirse en una representación de una manera de tocar, de estudiar, en definitiva, de entender la música.

¹¹ A Paganini se le conoció un único alumno directo: Ernesto Camillo Sivori (1815-1894), nacido en Génova “el día después de que su madre hubiera escuchado a Paganini por vez primera” (Grove, 1890, p. 534). Para más información sobre la figura de Sivori, véase Inzaghi, L. (2004): *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*. Varese: Zecchini Editore. Por otro lado, lo más parecido a un tratado que podemos encontrar sobre la técnica de Paganini no está escrito por él mismo sino por Carl Guhr en 1830: *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*. Mainz: Schott.

Sarasate, por su parte, tampoco llegó a ejercer como profesor de violín de modo “oficial”. Si bien impartió clases de una manera continuada a algunos violinistas como Nettie Carpentier o Díaz Albertini, principalmente se limitó a dar consejos a jóvenes intérpretes. Sarasate tampoco llegaría a materializar un método de violín que, en palabras de Arthur Pougin, tenía pensado escribir poco antes de su muerte. Al igual que Paganini, sus aportaciones a la técnica del instrumento se deducen de sus propias composiciones (Nagore Ferrer, 2014, p. 517).

- Sociológico: por la estabilidad de un cuerpo profesional. Para la eclosión de una “escuela nacional” se hace necesaria la presencia de músicos con el talento, la personalidad y el carisma suficiente como para influenciar a un cierto número de alumnos. A continuación, el mantenimiento de esta cualidad durante varias generaciones -la tradición- y, finalmente, un contexto cultural estimulante, apto para moldear un gusto musical (Muller, 1999, p. 117).

- Institucional: a través del ideal centralizador del Conservatorio. En palabras del compositor Felix Mendelssohn (1809-1847) a su antiguo profesor Carl Friedrich Zelter (1758-1832):

Alemania se compone de muchas ciudades, en cambio Francia en música es París. Y creo que en otras disciplinas también. Por eso tienen aquí su Conservatorio, donde se educa, donde se forma una escuela, a donde tienen que ir, si quieren perfeccionarse, todos los talentos de provincias. Ya que, fuera de París, no hay en Francia apenas una orquesta tolerable, ningún músico sobresaliente. Y, mientras aquí hay 1.800 profesores de piano y aún así harían falta más, no se hace prácticamente nada de música en las demás ciudades (Mendelssohn, 2009, citado en López López, 2014, p.75).

El hecho de perpetuar una tradición en un entorno cultural favorable y estable engendra costumbres en la interpretación, un gusto musical definido y la búsqueda de un determinado tipo de sonoridad, que es lo que permite distinguir una escuela de otra.

1.2. Particularidades en torno al uso del vocablo “Escuela”

El uso de términos generales para referirnos a un determinado periodo histórico es una práctica común en muchas disciplinas entre las que se encuentra la música. Pese a su arbitrariedad, estos términos resultan útiles a la hora de diferenciar los estilos, técnicas y características propios de un momento histórico delimitado. Sin embargo, la utilización del término “escuela” para referirnos a una determinada práctica y estilo interpretativos en la historia del violín resulta controvertido, especialmente

cuando atendemos a las complejas genealogías y relaciones entre maestro y discípulo en la historia de la interpretación. E incluso más aún cuando la mayoría de los intérpretes más importantes del siglo XIX poseen unos orígenes pedagógicos comunes en Giovanni Batista Viotti (1755-1824), al que Fétis denomina “ilustre fundador de la escuela de violín moderna” (1868, vol. VIII, p. 360).

Otros autores, como Joseph Wechsberg, hacen hincapié en lo anticuado del término “escuela”, destacando la individualidad pedagógica de cada profesor. Pese a toda la tinta vertida sobre ésta o aquella escuela, para Wechsberg resulta difícil determinar su alcance e influencia, ya que a menudo la escuela está determinada de modo arbitrario por una época o situación geográfica:

Cuando Baillot, Kreutzer y Rode enseñaban en París la gente hablaba de Escuela francesa. Entonces el fenómeno saltó a Bélgica, donde Hubert Léonard (1819-1890) de Lieja -que había estudiado con Habeneck en París- comenzó a impartir clase a... Joseph Marsick, quien más tarde enseñaría a su vez a Carl Flesch, que se convertiría en uno de los profesores más importantes de principios del siglo XX. ¿Convierte esto a Flesch en miembro de la “escuela belga”? Cada profesor importante desarrolla su propio “sistema” basado en su experiencia y conocimientos pedagógicos (Wechsberg, 1973, citado en Milsom, 2003, p. 15).

Para David Boyden, pese a la existencia de violinistas como Joachim o Ysaÿe, cuyos estilos son muy diferentes, las distinciones entre escuelas pedagógicas se difuminan según avanza el siglo XIX. Con el paso del tiempo, la tendencia ha sido la de amalgamar las enseñanzas y estilos de las diferentes escuelas eligiendo lo que se considera mejor de cada una de ellas. Así, la tradición italiana es asimilada y adaptada a nuevos preceptos en Francia y Bélgica, y éstos, a su vez, a lo que se venía enseñando en Viena, Praga, Leipzig o Budapest. Sin embargo, el concepto de “escuela” referido a la interpretación del violín podría ser aplicable si tenemos en cuenta unos límites cronológicos que Boyden marca hasta Joachim e Ysaÿe -incluidos- y que podríamos extender hasta el siglo XX, con el desarrollo de un estilo más “internacional”, representado, por ejemplo, en la figura de Fritz Kreisler (1875-1962), generalmente tomado como eslabón entre la tradición y la modernidad por, entre otras cosas, su uso del *vibrato* continuo.

Los límites cronológicos constituyen un factor determinante, ya que hoy en día, en los albores del siglo XXI, resulta difícil realizar distinciones en cuanto a estilos se refiere: la mayoría de la práctica musical aparece como algo uniforme. En el mundo en que vivimos, casi homogeneizado espacial y tecnológicamente, el factor diferenciador más importante, artísticamente hablando, resulta ser el *status* económico de cada país. El estilo interpretativo no es ajeno a esta globalización. Si mientras en el siglo XIX se privilegiaba una reivindicación identitaria, desde la Segunda Guerra Mundial, ésta se ha debido adaptar a un fenómeno creciente de mundialización, desarrollándose un “estilo internacional”.

Los medios de comunicación han progresado enormemente; gracias al vídeo, podemos ver y escuchar a los grandes intérpretes sin necesidad de desplazarnos. La organización de clases magistrales genera una mezcla cultural sin precedentes, permitiendo a los estudiantes conocer a un gran número de profesores de diferentes orígenes y tradiciones y tener de este modo una visión de su manera de enseñar. Las mejoras en las comunicaciones, junto con el desarrollo de la industria discográfica y la existencia de las Casas de la Radio -especialmente presentes en los años 1950 y 1960-, han impuesto la necesidad de adaptar los estilos nacionales, difuminándose las identidades estilísticas con el fin de mantenerse competitivos, hasta el punto de que hoy en día resulta problemático hablar aún de escuelas nacionales. Carl Flesch comienza su *The Art of Violin Playing* (1924-1930) con estas palabras: “El presente trabajo no pretende ser una “Escuela de interpretación de violín”, en el sentido actual del término” (Flesch, 1924-1930, p. 3). Marek Janowski, director musical de la Orchestre Philharmonique de Radio-France, lo expresa así:

Eso no quiere decir que haya que buscar la uniformidad, sino dar una parte de identidad ya que se trata de abordar un repertorio que no responde a esta especificidad y preservar, para la música francesa, latina o incluso alemana como la de Schumann o Schubert, aquello que ha constituido siempre la originalidad y fuerza de la escuela francesa. Adaptarse salvaguardando la identidad nacional; integrar los logros de las escuelas extranjeras (Chassain, 1999, p. 26).

Frente a la situación actual, el mundo artístico en el siglo XIX era muy distinto. Política y socialmente, el concepto de “nación” tenía un mayor peso que hoy en día, a

lo que contribuía el menor y más dificultoso movimiento de población, especialmente en Europa occidental. La música no parece haber sido una excepción y ya en las décadas inmediatamente posteriores a Nicolò Paganini (1782-1840) se desarrolla una identidad estereotipada en dos grandes corrientes principales contrapuestas: la escuela franco-belga y la escuela alemana.

Por tradición, se ha querido caracterizar de una manera general y algo simplista a la escuela franco-belga con la habilidad técnica y el virtuosismo, y a la alemana con un estilo conservador: “En general, los alemanes eran más conservadores en cuanto a la técnica y más serios en su actitud hacia la música que los franceses, cuyas virtudes incluían una gran facilidad técnica, elegancia e imaginación” (*The Violin Family*, 1989, p. 75). Sin embargo, ambas poseen elementos comunes ya que en Giovanni Batista Viotti (1755-1824) encuentran un ancestro pedagógico común: André Robberechts (1796-1866), alumno de Viotti, enseñó a Charles Auguste de Bériot (1802-1870), considerado “padre de la Escuela belga”, quien también había estudiado con Pierre Baillot (1771-1842). Por su parte, Pierre Rode (1774-1830) también discípulo directo de Viotti, influenció a Louis Spohr (1784-1859)¹². Tampoco hay que olvidar que el profesor de Joseph Joachim (1831-1907), Theobald Boehm (1794-1881), así mismo había estudiado con Rode.

Ya algunos autores de mediados del siglo XIX reconocían la existencia de estas dos escuelas como poseedoras de un estilo propio y diferenciador: “la división en dos grandes escuelas o sistemas, marcados por cualidades opuestas, tiene su origen desde comienzos del siglo XVIII” (Dubourg, 1852, pp. 222-223). En esta misma línea Jean Baptiste Cartier, alumno de Viotti, en 1798 nombra su método para violín como *L'Art du violon. Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, para retitularlo tres años más tarde, en 1801: *L'art du violon. Division des écoles, servant de complément à la Méthode de violon du Conservatoire* (Fétis 1868, vol. II, pp. 197-198).

La categorización de los estilos interpretativos como “escuelas” viene a ser la línea más usada por la tradición dado su carácter práctico a la hora de encuadrar los diferentes estilos de la interpretación del violín, pese a su naturaleza controvertida y no necesariamente satisfactoria al basarse en muchos casos en criterios de espacio y tiempo sin atender al estudio particular de cada intérprete.

¹² De hecho, el propio Spohr le pidió a Viotti ser su alumno, pero éste se negó, lo cual no deja de ser extraño ya que poco tiempo después este último aceptaría como pupilos a alumnos de París de su discípulo Baillot como Femy, Guynemer y Robberechts (Lister, 2009, p. 92, p. 92; Brown, 1984, p. 12).

2. LOS INICIOS. EL CONSERVATORIO DE PARÍS Y LOS MÉTODOS DE VIOLÍN MÁS INFLUYENTES EN ESPAÑA

2.1. Giovanni Batista Viotti como “ilustre fundador de la escuela de violín moderna”¹³

En los inicios del siglo XVIII, Italia dominaba musicalmente sobre el resto de naciones. Las composiciones para violín de autores como Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (ca.1675-1741), Francesco Geminiani (1680-1762), Pietro Locatelli (1693-1764) o Giuseppe Tartini (1692-1770) llegaban a otros países y su popularidad hacía que ocuparan puestos de responsabilidad en las orquestas y conjuntos musicales más importantes de Europa. Geminiani y Giardini en Londres, Locatelli en Amsterdam, Nardini en Stuttgart y Viotti alternativamente en París y Londres actuaban como solistas, directores o profesores. Así es cómo la escuela italiana, ya en decadencia salvo por las figuras de Lolli y, más tarde Paganini (1784-1840), fue virtualmente transferida a la tradición francesa y alemana (Grove, 1890, vol. IV, p. 295).

“Ilustre fundador de la escuela de violín moderna” es como Fétis denomina a Giovanni Batista Viotti en su *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1868, vol. VIII, p. 360). Esta afirmación, que en principio nos podría parecer algo desmesurada, resulta sin embargo muy justa dada la relevancia del estilo y obra del italiano que marcó el devenir de la historia interpretativa del violín incluso aún en nuestros días.

Nacido en la villa italiana de Fontanetto da Po (Piamonte) en 1755 -un año antes que Mozart- y fallecido en 1824, Viotti llegaría a ser uno de los violinistas más influyentes del siglo XVIII y principios del XIX. Su figura sería clave como puente de unión entre la tradición violinística de Corelli y la creación de una escuela francesa. Viotti fue estudiante de Gaetano Pugnani (1731-1798), quien a su vez había estudiado con Giovanni Battista Somis (1686-1763), discípulo del propio Arcangelo Corelli (1653-1713): la escuela francesa tomará así fundamento en la tradición italiana más pura (Penesco, 1999, p. 95). En palabras de Lister:

¹³ Fétis, 1868, vol. VIII, p. 360.

...el estilo de Viotti representó una revolución en la historia de la interpretación violinística. Sería más acertado decir que su papel fue el de un catalizador que, como intérprete distinguido, aunó en su manera de tocar las cualidades de las escuelas italiana y francesa de aquel entonces. Principalmente fue él quien transmitió a la posteridad la gloriosa tradición de la escuela italiana de violín, cuyos orígenes se remontan cien años antes de Arcangelo Corelli. Al mismo tiempo, su manera de tocar, su escuela, antes que la de cualquier otro ejecutante, fue el camino a seguir en el futuro (Lister, 2009, p. 366).

Andreas Moser, en las páginas finales de la *Violinschule* (1905) escrita en colaboración con Joseph Joachim, a la hora de mentar a aquellos autores que han ejercido mayor influencia en el desarrollo del instrumento comenta sobre Viotti:

...[Viotti] Llevó las tradiciones de los grandes maestros italianos a París, y mediante ese trabajo ejemplar consiguió en unas décadas el desarrollo de la capital francesa como centro de la cultura violinística. Viotti bien podría ser llamado el padre de la interpretación moderna del violín, no solo por sus extraordinarias dotes como ejecutante, sino más aún por el efecto que su tratamiento del instrumento tuvo en los maestros de su propia época y de la inmediatamente posterior (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 191).

Tras participar en la Orquesta de la Opera de Regio y en la Orquesta de la corte Real de Turín, en donde su maestro Pugnani era concertino, Viotti realiza con éste una gira de dos años por Europa, visitando Génova, Berna, Dresde, Berlín, Varsovia, San Petersburgo y Moscú. En 1782 viaja a París, donde realiza su *début* en el *Concert spirituel* generando un gran éxito y despertando la admiración del público. La década que permanece en París hasta su salida obligada en 1792 por la Revolución, fue probablemente el periodo más productivo de su carrera, llegando a publicar diecinueve conciertos para violín.

2.1.1. Los conciertos de Viotti, una imaginativa fusión de elementos italianos, franceses y alemanes

Nacido tan solo cinco años después de la muerte de J. S. Bach y fallecido también cinco años antes de la primera interpretación de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, la trayectoria compositiva de Viotti se desarrolla a lo largo del Clasicismo musical, si

bien sus últimos conciertos -compuestos en la primera década del siglo XIX aunque publicados más tarde- apuntan ya a un Romanticismo inicial. En su estilo compositivo, Viotti hace confluir la tradición de la escuela de violín italiana con el brío operático de la música francesa y la experiencia sinfónica de los maestros alemanes, especialmente Haydn. Por otro lado, Viotti es además de los primeros en aplicar un modelo extendido de la moderna forma-sonata al concierto para violín y de beneficiarse de los recursos de la orquesta moderna en sus acompañamientos orquestales. “Sus composiciones para su instrumento eran también superiores a todo lo conocido anteriormente”, afirmó Fétis (1868, p. 361). Otra de sus características es el frecuente uso de la cuarta cuerda, incluso en posiciones altas, potenciando los registros graves del instrumento. Este uso de la cuarta cuerda, tan relacionado con las exhibiciones técnicas propias del virtuosismo más efectista, también poseía cierto sentido musical si tenemos en cuenta que muchas veces el violín debía tocar con otros instrumentos como el pianoforte con los que era necesario adaptar su volumen. Tocando en la cuerda de Sol en vez de en la de Re, el intérprete gana en potencia, resultando una ingeniosa solución técnica. Como ejemplo podemos tomar el segundo movimiento de la conocida *Sonata en La M* de Cesar Franck (1886), cuyos primeros compases el violinista debe de interpretar sobre la cuarta cuerda pese a que ni el autor lo especifica así ni las ediciones de la obra lo indican. Por otro lado, la cualidad tímbrica de la cuarta cuerda así como la dificultad técnica que supone para la mano izquierda por la mayor torsión del brazo izquierdo ha hecho que muchos pedagogos, como Otakar Sevcik (1852-1934), o intérpretes, le hayan dedicado numerosas obras. El propio Sarasate expone temas enteros en la cuarta cuerda, mientras Paganini escribirá sus *Variaciones de Moisés* íntegramente en el bordón. Tampoco faltan transcripciones como el *Aria de la Suite en Re* de J. S. Bach en las que “el virtuoso hace gala de un arco sostenido con un sonido cálido y profundamente humano, característico de la cuarta cuerda del violín” (Arias 1980b, p. 11).

Sus obras, cerca de 160 entre sonatas, dúos para dos violines, tríos y cuartetos, sinfonías concertantes y, sobre todo, sus 29 conciertos para violín -algunos de ellos transcritos para piano- fueron fuente de inspiración no solo para sus contemporáneos, sino también para maestros como Mozart, Beethoven o Spohr (TNGD, 2001, vol. XXVI, pp. 766-771). En España las obras de Viotti tuvieron muy buena acogida. Luis Veldrof y Plaza (1791-1849), violinista de la Real Capilla y profesor del conservatorio madrileño, poseía un volumen facticio que, entre otras obras, incluye

dos conciertos de Viotti descritas como “Letra D” y “Letra E” y que hemos podido identificar respectivamente como el *Concierto núm. 24 en Si m G.105* y el *Concierto núm. 25 en La M G.124*. La inclusión de éstas junto a otras obras nos da por un lado buena muestra de la difusión de la obra del italiano así de las preferencias de Veldrof en cuanto a repertorio, ya que cabe la posibilidad de que este volumen estuviera destinado a su uso personal¹⁴.

Pero de entre todas las obras de Viotti son sus conciertos, que Boris Schwarz define como “una imaginativa fusión de elementos italianos, franceses y alemanes” (1958, p. 435) los que más trascendencia han tenido, llegando a generar un estilo propio. Beethoven estaba familiarizado con el tipo de concierto francés¹⁵, especialmente con los de Viotti; de hecho, podemos encontrar trazas de esta influencia en su *Concierto para violín op. 61*. Beethoven había escuchado a los seguidores de Viotti Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) y Pierre Rode 1774-1830), y no era remiso a imitar algunos de sus recursos técnicos, sin embargo, se negó a hacer de su concierto una obra de exhibición, lo que se explica por su reticencia a aceptar la figura del virtuoso profesional. Naturalmente, estos discípulos franceses de Viotti, en especial Rode, Kreutzer y Baillot, también compusieron sus propios conciertos a imagen de los de su maestro incorporando innovaciones técnicas y reforzando los elementos típicamente franceses para crear un estilo francés de concierto de violín. Por regla general, muy pocos virtuosos del siglo XIX estaban interesados en interpretar otros conciertos que no fueran los compuestos por ellos mismos, ya que éstos eran los que mejor se adecuaban a su estilo interpretativo. Conciertos como el de Beethoven sufrieron la “disparidad entre un elevado concepto musical y un tratamiento no idiomático del instrumento solista” (Schwarz, 1958, p. 442). En su juventud en Bonn, Beethoven había tocado el violín y la viola; en Viena había recibido clases de Ferdinand Ries, y colaboraba con violinistas vieneses como Ignaz

¹⁴ Esta obra se encuentra actualmente en la colección de D. José Luis García Blanco, a quien agradezco el haberme facilitado el acceso y estudio de la misma. Para más información sobre este documento, consúltese el capítulo “3. El ejercicio de un repertorio: el facticio de Luis Veldrof y Plaza” p. 338.

¹⁵ El modelo de concierto de Viotti será rápidamente asimilado y desarrollado por sus discípulos franceses pasando a denominarse “Concierto de violín francés”, ya que reflejaba el gusto musical parisino de la década de 1780, extendiendo su influencia por todo el continente. Este tipo de concierto poseía un idealizado carácter y ritmo militar en el primer movimiento, con pomposas marchas, aspecto que se ve intensificado tras la Revolución de 1789. A su vez, el concierto de violín francés no escapa a la influencia del estilo operístico predominante, especialmente de la ópera “revolucionaria” francesa. De hecho, tanto Viotti como Rode o Baillot estuvieron muy involucrados en actividades operísticas, y Kreutzer, además de su actividad como violinista, fue uno de los compositores de ópera con más éxito de la última década del siglo XVIII (Schwarz, 1958, p. 435).

Schuppanzigh¹⁶ o Joseph Boehm, sin embargo, sus composiciones para violín no se pueden comparar con sus obras para el piano, donde Beethoven muestra su virtuosismo y una mayor afinidad creativa.

El *Concierto para violín* de Beethoven posee, en general, menos recursos técnicos que los demandados en los conciertos de la escuela francesa. El potencial de los distintos golpes de arco no está explotado, de hecho, muchas de las arcadas indicadas en la parte solista son obra de editores posteriores. Lo mismo sucede con las dobles cuerdas, casi inexistentes. Por otro lado, muestra una mayor predilección por los registros agudos de la cuerda de Mi sobre la de Sol.

Louis Spohr (1784-1859), por su parte, “germanizó” el modelo de concierto de Viotti, y Brahms y Joachim se mostraron como fervientes admiradores de su *Concierto núm. 22 en la menor*. Este concierto, el único que ha permanecido dentro del repertorio violinístico actual, era especialmente admirado por Brahms: “Es una pieza maravillosa que muestra una magnífica libertad e invención; de hecho suena como si el solista estuviera improvisando. Cada detalle está concebido en un estilo magistral” (Carta a Clara Schumann, Junio 1878, citado en TNGD, 2001, vol. XXVI, p. 768). No es de extrañar que le influyera al componer su propio *Concierto para violín* o incluso su *Doble Concierto para violín y cello* (McVeigh, 1994, pp. 343-347). Moser afirma en su *Violinschule*: “De sus veintinueve conciertos, el núm. 22 en La m es una gema perfecta en todos los aspectos, tanto musicales como violinísticos” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 191). Para añadir más adelante:

No puedo evitar señalar que este pasaje [el anterior a la coda] me parece un eco -realizado de manera inconsciente- del modo en cómo el primer motivo principal está conectado con el segundo en el *Concierto núm. 22* de Viotti, un trabajo por el que Brahms siempre tuvo una especial inclinación (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 246).

¹⁶ Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), fue un destacado violinista vienés con una relevante actividad cuartetística pero que, sin embargo, en palabras de Pincherle, podríamos considerar dentro de la categoría de “virtuoso excéntrico” pues, tras un concierto en el que había interpretado obras de calidad, gustaba de introducir de una manera extraordinaria efectos que imitaban el canto de religiosas ancianas colocando su pitillera sobre su violín a modo de sordina. Éste y otros artificios no deben de sorprendernos en exceso si tenemos en cuenta que otros virtuosos de la época utilizaban otros trucos similares. Tal es el caso del eminente virtuoso Franz Clement, a quien Beethoven dedica su concierto de violín, y que el mismo día del estreno de esta obra el 23 de diciembre de 1806, introdujo dentro del programa unas variaciones tocadas en un violín sostenido al revés (Pincherle, 1922, pp. 102-103).

Podemos dividir el *corpus* de los conciertos de Viotti en conciertos “parisinos” (nos. del 1 al 19) y “londinenses” (aquellos compuestos después de 1792). En este primer grupo de conciertos hay una primacía muy destacada del solista, que se debe enfrentar a pasajes muy virtuosos en oposición a otros más melódicos o temáticos. En contrapartida, sus conciertos “londinenses” son menos virtuosísticos, más equilibrados y menos contrastados. Es en este *corpus* de conciertos tardíos donde Viotti comienza a escribir las cadencias de los terceros movimientos de sus conciertos núm. 22, 27, 28 y 29, habiendo dejado en ocasiones anteriores esta labor en manos del intérprete.

Estos conciertos “parisinos”, especialmente los cuatro últimos (núms. 16-19), están escritos en un estilo más brillante, más dramático, mientras los “londinenses” son más clásicos, más contenidos. Esta idea es corroborada por White, que caracteriza los conciertos “londinenses” como “trabajos maduros, de estilo clásico en cuanto a textura y estructura” (1992, pp. 348-349). Otros autores, sin embargo, son contrarios a esta idea de Clasicismo. Para Stowell, Viotti introduce modificaciones en la estructura y en el estilo lo suficientemente progresistas como para poder clasificar estos conciertos tardíos como “pre-románticos”, especialmente sus dos últimos conciertos, cuyas cualidades melódicas anticipan el ideal romántico (Stowell, 2000, pp. 284-286). En efecto, estos elementos antecesores de un Romanticismo pleno pueden ser identificados mediante el análisis de la obra e incluso una escucha atenta.

Los conciertos de Viotti formaban parte ineludible de los concursos públicos de los conservatorios europeos junto con otras obras, especialmente aquellas correspondientes a la escuela franco-belga de violín. *La Correspondencia Musical* del 12 de julio de 1882 muestra su interpretación en el concurso para optar a premio de ese año del Conservatorio de Madrid. Ahí vemos cómo la obra elegida para los alumnos de 5º, 6º y 7º año resulta ser el primer tiempo del *Concierto en La m*, op. 22 de Viotti, relegando para los pupilos de 8º año la interpretación del primer tiempo del *Concierto en Si m* de Jesús de Monasterio. Extrañamente aparece otra división denominada de manera general como “Alumnas” en la que parece que la obra indicada especialmente para éstas, sin hacer deferencia por curso, es el *Andante y Allegro final* del 7º *Concierto* de Bériot¹⁷. Resulta esta última ser una pieza de cierta

¹⁷ El hecho de que en Madrid no existieran escuelas de música diferenciadas por sexo convirtió al Conservatorio de Madrid en un lugar en donde convivían las enseñanzas a ambos sexos si bien de una manera separada. Las mujeres tenían derecho a matricularse en todas las clases ofrecidas en el conservatorio, si bien acudían a ellas a diferentes horas que los estudiantes masculinos. Pese a la idea generalizada que relegaba tradicionalmente a la mujer al cuidado de la familia y el hogar,

dificultad, y no deja de llamar la atención, como hemos señalado, la diferenciación por género en cuanto al repertorio a interpretar, más aún cuando ni siquiera se especifica el curso al cual corresponde¹⁸.

Tenemos así mismo constancia de la difusión de los conciertos de Viotti en España por su oferta en los catálogos de los almacenistas de la época. Podemos encontrar obras del italiano en el catálogo de música del almacén de Carrafa de 1837 donde se ofrece una “colección de conciertos de violín de los célebres autores Rode, Lafont, Viotti, Kreucer [sic], Mazas, Libón, Baillot y Habenet [sic]”¹⁹. A estos hay que añadir el mencionado volumen facticio propiedad de Luis Veldrof y Plaza que incluye obras de Spagnoletti, Vaccari, Lottin, Viotti, así como el primer concierto de Rode.

2.1.2. La transmisión de un estilo. El legado pedagógico de Viotti

El estilo de Viotti se distinguía por una sonoridad llena y dulce, un arco suave, un estilo noble y vigoroso a la vez y un *cantabile* expresivo. Su concepción de la música como expresión de la sensibilidad y su arte violinístico, tan próximo al canto, serán adoptados como principios sagrados por los violinistas franceses que se consideraron sus herederos espirituales. Este *cantabile* se basaba en la máxima de Tartini “per ben suonare, bisogna ben cantare” como después recogería Baillot en su *Méthode* (pp. 135-136):

Los principios que se enseñan para dosificar la respiración en el canto son aplicables a uso del arco: éste hace el oficio de la respiración, es él quien debe marcar las pausas, más o menos breves, que es en lo que consiste principalmente

bajo la etiqueta de recibir una formación “de adorno”, muchas mujeres recurrían al estudio de la música de un modo oficial, lo que les ofrecía una titulación garantizada por el Estado, con la aspiración de encontrar una salida profesional con la que emanciparse económica y socialmente. Como muestra, el hecho de que desde sus inicios el número de alumnas fuera superior al de sus homólogos masculinos. Pese a ello, eran muchas las críticas esgrimidas contra aquellas que desarrollaban los estudios musicales. Buen ejemplo de ello son los artículos “Fantasía musical: una alumna del Conservatorio” de José Subirá aparecido en 1917 en *Arte musical* (Año III, núm. 70, Madrid, 30 de noviembre de 1917, pp. 1-4) y “El feminismo y la Música”, firmado por Joaquín Turina y aparecido en 1914 en *Revista Musical Hispano-Americana* (Año VI, núm. 2, Madrid, febrero de 1914, pp. 8-9).

¹⁸ *La Correspondencia Musical*, no. 80, 12 de julio de 1882, p. 3.

http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/148648/hem_lacorrespondenciamusical_18820712.pdf [Consultado el 16 de noviembre de 2017].

¹⁹ *Diario de Madrid*, no. 725, 25 de marzo de 1837, p. 4 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002876799&page=4&search=Viotti&lang=es> [Consultado el 18 de noviembre de 2016].

el arte de frasear, para tocar bien, decía Tartini, es necesario cantar bien (Penesco, 1999, p. 96).

Por lo tanto, podemos definir la escuela de Viotti por su sonido redondo y grande combinado con un *legato* poderoso, penetrante y *cantabile* como segunda característica, todo esto junto a un tercer elemento de variedad, encanto y matices que aportaba la gran diversidad de golpes de arco que utilizaban.

En alabanza de las cualidades artísticas de Jesús de Monasterio (1863-1903), José María Esperanza y Sola no duda en comparar su figura con la de Viotti, lo que nos da una muestra de la presencia y conocimiento que del estilo del italiano existía en nuestro país:

Ya en repetidas ocasiones, y no llevado a impulsos del afecto, sino obedeciendo a lo que mi conciencia artística me dictaba, he consignado aquí la alta opinión que me merece Monasterio, y está sancionada por la fama de que merecidamente goza. De él puede decirse lo que Scudo escribía de Viotti: “No es un *virtuoso* que toca el violín para que se admire la flexibilidad y ligereza de sus dedos, sino un artista inspirado que traduce los arranques de su corazón en estilo severo y conmovedor”²⁰.

Sin embargo, a diferencia de Monasterio y pese a poder considerársele el fundador de toda una escuela interpretativa bajo cuya inspiración se formaron numerosos violinistas, Viotti jamás impartió clase en una institución educativa. En París tendría varios alumnos como Paul Alday (ca. 1763-35), Auguste Frédéric Durand (ca. 1770-1834) o Jean Baptiste Cartier (1765-1841), si bien Pierre Rode (1774-1834) sería su alumno predilecto.

Apodado *le jeune* para distinguirlo de su hermano, también violinista, Paul Alday alcanzó gran reputación en su época. Hasta 1791 participó en los *Concerts Spirituels*, tras lo cual viajaría a Inglaterra para convertirse, en 1806, en director y profesor de música en Edimburgo y en Dublín, donde abriría una academia de música en 1812, cuya actividad se prolongaría al menos hasta 1820. Según ésto, podríamos deducir

²⁰ *La Ilustración Española y Americana*, no. IV, 30 de enero de 1889, p. 66 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001132713&page=10&search=Viotti&lang=es> (Consultado el 15 de noviembre de 2017).

una vertiente británica de la herencia de Viotti (Fétis, 1868, vol. I, p. 62; TNGD, 2011, vol. I, p. 334; Grove, 1890, p. 51).

Durand, nombre por el que se conocía a Duranowsky, nació en Varsovia hacia 1770. Su vida agitada y viajera hizo que incluso se uniera al ejército francés. Según Fétis, Paganini llegará a confesar que el efectismo y la brillantez de su estilo estaban a su vez influidos por el estilo original y la extraordinaria habilidad de Durand, al que había oído tocar en su juventud (Fétis, 1868, vol. III, p. 87; TNGD, 2001, vol. VII, p. 739; Grove, 1890, p. 471).

Por su parte, Cartier mantendría una estrecha relación con Viotti. Es gracias a una recomendación suya que éste obtiene el puesto de acompañante de María Antonieta hasta la Revolución, convirtiéndose en 1791 en director ayudante y solista de la Orquesta de la ópera. Cartier sería también miembro de la orquesta privada del Emperador Napoleón -con Paisello- y, tras la Restauración, de la Orquesta Real hasta 1831. Su labor como editor resulta muy interesante, ya que llega a publicar nuevas ediciones de obras de Corelli, Tartini, Nardini y otros grandes maestros casi desconocidos por aquel entonces en Francia, así como un método, *L'Art du violon* (París 1798 y 1801), donde recopila una selección de obras de autores italianos, franceses y alemanes de los siglos XVII y XVIII. Entre estas obras se incluye la primera publicación de la Sonata *El trino del Diablo* de Tartini a partir de una copia manuscrita perteneciente a Baillot, así como de la *Fuga en Do M* para violín solo de J. S. Bach a partir de una copia que pertenecía a Gaviniès. Cartier también reeditaría *L'arte del arco*, de Tartini, consistente en cincuenta variaciones sobre una gavota de Corelli (Fétis, 1868, vol. II, pp. 197-198; TNGD, 2001, vol. V, pp. 211-212; Grove, 1890, pp. 317-318).

Otro de sus alumnos, Felipe Libón (1775-1838), jugaría un importante papel en la introducción del estilo y la técnica de Viotti en España. Libón se convierte en alumno del italiano durante su estancia en Londres, permaneciendo con él durante seis años, hasta 1796. Posteriormente viajará a España, donde algunas fuentes lo sitúan como profesor de la Real Cámara o de la Real Capilla tras su paso por Madrid en 1798 (Fétis, 1868, vol. V, p. 296), si bien este aspecto es desmentido por Hilarión Eslava en la *Sección Biográfica* que sobre Felipe Libón publica en la *Gaceta Musical de Madrid* (1855, p. 204). Consultados los archivos de Palacio, cabe dar la razón a

Eslava, al menos en cuanto a la Real capilla se refiere, ya que Libón no consta en los listados de plantilla ni personales de esta institución en aquellos años²¹.

En palabras de Fétis, Libón mostraba en sus interpretaciones la influencia de las maneras de Viotti sin escatimar en ciertas críticas: “Se encontraba en la ejecución de Libón las cualidades didácticas de la escuela en que había sido educado, pero su manera carecía de genio; todo lo que hacía era de buen gusto, pero se deseaba en él un poco más de sensibilidad y de inspiración” (Fétis, 1868, vol. V, p. 296).

Libón publica sus *Treinta Caprichos para violín solo* como op. 15 en 1818 en Milán y París por la casa Ricordi, y los dedica en su portada “al célebre Viotti, en cuya sublime escuela me he formado en mi juventud”. Estos caprichos, que podemos considerar como uno de los escasos ejemplos españoles de obras para violín en el género de Estudio-capricho (*Étude-Caprice*), poseen una importante difusión, apareciendo unos años más tarde su reedición alemana de la mano de Breitkopf und Härtel (1855), así como una reedición posterior ca. 1896.

Por otro lado, también debemos tener en cuenta la figura de Francesco Vaccari quien, si bien no había sido pupilo directo de Viotti, sí había tocado con él en numerosas ocasiones durante la estancia de éste en Londres tanto en la Philharmonic Society como en conciertos privados. Sin duda, los años pasados junto a Viotti, al igual que le sucedería a Baillot, habrían resultado en una asimilación de su estilo que muy probablemente hubiera transmitido tanto en su labor como intérprete del Conde de Covadonga como en la Real Capilla -donde permaneció de manera interrumpida hasta 1823 en que sería cesado por liberal-, así como a sus posibles alumnos durante sus años de estancia en Madrid.

Como en el caso de Vaccari, pese a no ser pupilos directos suyos, Viotti también ejerció una gran influencia en otros como Rodolphe Kreutzer (1766-1831) o Pierre Baillot (1771-1842). Serían éstos quienes, junto a Rode, constituirían la célebre triada de transmisores de su legado pedagógico, convirtiéndose en los más importantes representantes de la escuela francesa de violín. Sin embargo, pese a ser el principal artífice de la obra que ha sido considerada como epítome del estilo interpretativo del italiano, *L'Art du violon* (1834), Baillot, tal y como afirma en dicha obra, no tuvo acceso al fragmento que Viotti escribiría a modo de tratado pedagógico antes de su muerte:

²¹ Agradezco esta información a la investigadora Judith Ortega.

Viotti proyectaba escribir una obra pedagógica sobre el violín: nosotros no tenemos ningún conocimiento sobre la naturaleza de los materiales que dejó. Un tratado didáctico escrito por Viotti con el espíritu justo, el sentimiento delicado y profundo que le caracterizaba y rico en ejemplos escritos por él, sería sin duda del mayor interés: esperamos que los depositarios de estos materiales, cualesquiera sean, cedan a nuestros deseos y nos dejen disfrutar de ellos (Baillot, 1834, p. 2).

Pese a esto, sus principios interpretativos permanecerían primero en el *Méthode de violon* de Baillot, Rode y Kreutzer (1803), y posteriormente en la prolongación de éste, escrita por Baillot en 1834, *L'art du violon: nouvelle méthode*.

Años más tarde, François-Antoine Habeneck, alumno de Baillot, incluiría en su *Méthode théorique et pratique de violon* de 1842 seis páginas facsímiles manuscritas de Viotti que, según él, constituirían el total de los redactado por éste de su método de violín. La historia de cómo llega a sus manos este manuscrito aparece en el prefacio de su *Méthode*. Tal y como se narra en sus páginas, al saber de la muerte del maestro italiano, Habeneck se habría puesto en contacto con la persona que guardaba sus escritos, pidiéndole el poder verlos. Encontrándose con que el maestro no había llegado a terminar un texto que pudiera considerarse un método completo sino únicamente algunos conceptos elementales de música y del mecanismo del violín, Habeneck había decidido publicar él mismo su propio tratado de modo que reflejara las enseñanzas de Viotti e incluir en él las hojas facsímiles de mano del italiano (Habeneck, 1842, p. 2).

Una figura tan relevante para la historia del violín como Louis Spohr, pese a sus intentos, nunca consiguió ser alumno de Viotti. En 1800, por mediación de su protector, Carl Wilhelm Ferdinand, Duque de Brunswick, Spohr trata sin éxito convertirse en su pupilo:

El duque no había olvidado su promesa de enviar a Spohr a un violinista eminente, y puso en marcha las gestiones para encontrar un profesor que lo acogiera. Ni Viotti, a quién primero se lo pidió, ni Friedrich Johan Eck, que fue requerido a continuación, aceptaron tomar a Spohr como pupilo. Eck, sin

embargo, le recomendó a su hermano pequeño y también alumno Franz Eck, quién aceptó tomar a Spohr como alumno (Brown, 1984, p. 12).

Cabe preguntarse si hubiera cambiado el devenir de la moderna escuela de violín alemana, de la que Spohr es uno de los fundadores, en el caso de que Viotti le hubiera aceptado como alumno.

Posteriormente, será esta misma escuela alemana la que se erigirá como verdadera heredera del espíritu de Viotti, rechazando la vinculación de la franco-belga en este aspecto. Sin embargo, si seguimos la línea de transmisión directa entre alumnos y profesores, veremos que tanto en la tradición franco-belga (Viotti – Robberechts – Bériot – Vieuxtemps - Ysaÿe) como en la alemana (Viotti – Rode – Boehm – Spohr – David - Joachim) existe una conexión similar con él. Estas pretensiones de “pureza” de estilo nos parecen sin sentido si atendemos al ejemplo de violinistas cuya formación ha corrido a cargo de profesores adscritos a tradiciones, en principio, dispares, como es el caso de Enrique Fernández Arbós (1863-1939) o Martin Marsick (1847-1924). Tras su formación en el conservatorio de Madrid junto con Jesús de Monasterio (1836-1903), quien será transmisor de la escuela franco-belga de violín, Arbós viajará a Berlín donde estudiará junto con Joseph Joachim (1831-1907). De manera similar, el belga Martin Marsick se formaría en la tradición franco-belga con Hubert Léonard (1819-1890) y Lambert Massart (1811-1892) para, al igual que Arbós, continuar más tarde sus estudios junto a Joachim.

2.2. El Conservatorio Superior de Música de París como ideal centralizador

Resulta difícil definir los elementos que caracterizan a la escuela francesa de violín, sin embargo, es a partir del estudio del Conservatorio Superior de Música de París -su institución de referencia- la trayectoria pedagógica de sus profesores, sus métodos y composiciones, como podemos llegar a hacernos una idea muy aproximada del estilo que le es propio. Resulta este un aspecto clave en nuestra investigación ya que el modelo franco-belga fue una de las mayores referencias para la violinística española en aquellos momentos.

La publicación en 1761 de *Principes du violon* de L'Abbé le fils, primer método de violín que incluye aspectos técnicos dirigido a intérpretes de nivel avanzado y la

aparición años más tarde de sociedades de conciertos como el *Concert spirituel* (1725) van a potenciar el desarrollo de la técnica de violín, marcando un punto de partida para la creación de una escuela francesa de interpretación. Pero sin duda el elemento determinante para el devenir de la interpretación del violín en Francia fue la influencia de Viotti durante su estancia en el país. Viotti constituyó el modelo a seguir durante la primera mitad del siglo XIX. La transmisión de su legado a algunos de los violinistas más importantes del momento -algunos de los cuales se convertirían en profesores del Conservatorio de París- fomentó el desarrollo y dotó de continuidad a una recién creada escuela francesa de violín. Su labor fue tan determinante en la configuración de la identidad de una escuela nacional que, en algunas ocasiones ésta es denominada como “Escuela de Viotti”. Por la repercusión que también tuvo en su formación el Conservatorio de París, a veces también se hace referencia a ella como “Escuela de París” (Grove, 1890, p. 295).

Tras la marcha de Luis XVI y el advenimiento de la Primera República francesa, la Convención nacional puso en marcha numerosas instituciones, entre ellas, un Conservatorio de Música en París el 3 de agosto de 1795. Sus orígenes se remontan a los primeros momentos de la Revolución, en concreto al 13 de julio de 1789, cuando Bernard Sarrette -Capitán de la Guardia nacional- reúne a ciento cincuenta soldados de diferentes regimientos creando un batallón de música militar compuesto únicamente por instrumentos de viento y percusión. En 1790, bajo el impulso del propio Sarrette éste se organizará como *Corps de musique de la Garde Nationale*. La creación de este cuerpo de música militar permitirá a numerosos artistas mantener una situación profesional más o menos estable a pesar de la desorganización de la vida musical parisina, sin tener que involucrarse política o ideológicamente con la Revolución. Ante el éxito de este cuerpo de música, se tratará de utilizar el talento de estos músicos no solamente para las celebraciones militares sino también para la formación de nuevos músicos militares. De este modo se crea el 9 de junio de 1792, por petición de Sarrette, una escuela militar de música gratuita, la *École de Musique de la Garde Nationale*.

En un principio las afiliaciones entre los músicos y los instrumentos a los que son dirigidos siguió criterios puramente administrativos, no musicales, como prueba el hecho de que a Kreutzer se le asociara el clarinete o a Cherubini, futuro director del Conservatorio, el triángulo. Sin embargo, tras la caída de la monarquía el 10 de agosto de 1792 las ambiciones cambian (Thiébaux 1995, pp. 39-40). La Revolución

había desmantelado el sistema educativo del Antiguo Régimen y las escuelas de canto -ligadas a la Iglesia- habían sido suprimidas; se tratará entonces de formar no solo músicos militares para las fiestas públicas, sino de crear una institución al servicio de la educación nacional que instruyese y animase las pasiones de los ciudadanos aportando artistas que pudieran dar espectáculos al Pueblo y glorificar las virtudes de la República. El 8 de noviembre de 1793 se creará con este fin el *Institut National de musique* con la idea, en sus primeras trazas, de crear un conservatorio que reúna todas las enseñanzas musicales siguiendo el modelo italianum. Esta idea evolucionará y dos años más tarde, el 3 de agosto de 1795, se fundará el *Conservatoire National de musique*, que unirá la Escuela de canto creada por Gossec en 1785 al Instituto.

Bernard Sarrette permanecerá en la nueva institución como encargado de la administración y director entre 1795 y 1814, mientras el propio Gossec, Méhul, Grétry, Lesueur y Cherubini se convertirán en los cinco compositores-inspectores encargados de la enseñanza. Por iniciativa de Sarrette se creará una biblioteca de música pública abierta tanto a profesores como a alumnos, un gabinete de instrumentos antiguos, modernos y extranjeros -germen del futuro Museo instrumental del Conservatorio-, un taller de organología que transmitiría a los alumnos el arte de la construcción de instrumentos, y un taller de grabado, destinado a que aquellos con menores dotes musicales pudieran ejercer una actividad ligada a la música. De este modo, durante un año entero, la nueva institución permanecerá en gestación hasta su apertura oficial en octubre de 1796 (Thiébaux 1995, pp. 39-40; TNGD, 2001, vol. VI, p. 315).

Tan solo un año después de su puesta en funcionamiento, en 1797, el Conservatorio contaba ya con 125 profesores y 600 alumnos de ambos sexos (Grove, 1890, p. 392)²². Los estudiantes eran admitidos entre los ocho y los trece años. Tanto el currículo como las pruebas de examen fueron definidas en detalle. Los conciertos de violín de Viotti sirvieron como material pedagógico de la enseñanza de violín en el Conservatorio, estando incluidos dentro del repertorio de obras obligadas que los alumnos debía interpretar²³.

²² Para más información sobre los orígenes e inicios del Conservatorio parisino véase: Pierre, C. (1895). *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. París: Delalain frères.

²³ La influencia de Viotti en los sistemas pedagógicos del momento no se limitaría al Conservatorio de París, sino que también hacia 1860 Ferdinand David editaría y publicaría los conciertos de Viotti nos. 22, 23, 28 y 29 para su uso en el Conservatorio de Leipzig (López López, 2014, p. 71).

Según Pincherle, inicialmente en 1795 las clases de violín fueron confiadas a Pierre Gaviniès²⁴, Marie-Alexandre Guénin²⁵, Pierre-Nicolas La Housaye²⁶ y Rodolphe Kreutzer, siendo los tres primeros reemplazados entre 1800 y 1802 por Jean-Jacques Grasset²⁷, Pierre Rode y Pierre Baillot (Pincherle, 1922). Una mirada más profunda a los archivos del Conservatorio de París²⁸ nos aporta una información más detallada sobre los profesores inicialmente elegidos para inaugurar las clases de violín en el recién creado conservatorio: Pierre Baillot (hasta su muerte en 1842), Pierre Gaviniès (hasta su muerte en 1800), Pierre (1795-1802) y Frédéric (1795-1801) Blasius²⁹, Marie-Alexandre Guénin (desde 1795 hasta 1802 en que pasa a ocupar la docencia de solfeo), Henri Guerillot (hasta 1802), Rodolphe Kreutzer (hasta 1825), Pierre-Nicolas La Housaye (hasta 1802) y Pierre Rode (1795-1799 y 1803-1810)³⁰. Tras la reforma

²⁴ Pierre Gaviniès (1728-1800) fue profesor en el Conservatorio de París desde su creación hasta su muerte. Considerado uno de los fundadores de la escuela francesa de violín, se preocupó de introducir en Francia el estilo de la escuela italiana de violín; de hecho, fue apodado por Viotti como “el Tartini francés”. Según Fétis, fundó junto a Gossec del *Concert Spirituel*. Su obra más conocida son los estudios para violín *Les vingt-quatre matinées* (1794), aunque también podemos citar seis Conciertos para violín, dos series de Sonatas para violín y bajo (reeditadas posteriormente por Alard y David), tres Sonatas para violín solo (una de ellas titulada *Le tombeau de Gaviniès*), etc. Entre sus numerosos discípulos destacan Guénin, Capron, Robineau y Le Duc ainé (Grove, 1890, vol. I, p. 585; Fétis, 1868, vol. III, pp. 430-431; TNGD, 2001, vol. IX, pp. 589-560).

²⁵ Marie-Alexandre Guénin (1744-1835) fue alumno de Capron y Gaviniès en violín y de Gossec en composición. Pronto desarrolló su carrera como solista en la Orquesta de la ópera y en el *Concert Spirituel*. Desde 1784 fue profesor de violín en la nueva *École Royale de Chant et de Déclamation*, germen del *Conservatoire de París*, en donde conservaría su puesto hasta la reforma de 1802. Más tarde, hacia 1808, trabajará al servicio de Carlos IV, Rey de España (Fétis, 1868, vol. IV, pp. 131-132; TNGD, 2001, vol. X, p. 497-498).

²⁶ Pierre-Nicolas La Housaye (1735-1818), fue alumno de J.-A. Piffet, quien le introduce en el *Concert Spirituel*. Más tarde recibiría clases de Pagin, pupilo de Tartini y, tras un viaje a Italia, del propio Tartini. “Housset”, como era comúnmente conocido, era tenido como maestro del violín por todos aquellos que le habían podido escuchar, incluidos Fétis y Viotti. La única colección de su obra que subsiste, sus *Sei Sonate* para violín y bajo continuo, op. 1 (París, ca. 1774), apoya esta afirmación, dada su dificultad técnica (Fétis, 1868, vol. V, pp. 168-169; TNGD, 2010, vol. XIV, pp. 117-118).

²⁷ Jean-Jacques Grasset (ca. 1769-1839), alumno de Isidore Bertheaume, sustituye a Gaviniès como profesor en el Conservatorio de París tras la muerte de éste en 1800. Grasset sustituyó también a Bruni como *chef d'orchestre* en la Ópera Italiana hasta su retirada de la vida pública en 1829. Entre sus obras, caben mencionar tres Conciertos para violín, cinco libros de Dúos para violín y una Sonata para piano y violín (Grove, 1890, vol. I, p. 619; TNGD, 2001, vol. X, pp. 302-303).

²⁸ Los archivos administrativos del Conservatorio de París se encuentran actualmente en los *Archives Nationales*, en este caso bajo las signaturas AJ37 388-398 y AJ37 581-662.

²⁹ Frédéric Blasius (1758-1829) fue, además de violinista, director, compositor e intérprete de flauta, clarinete y fagot. Sus otros dos hermanos también llegaron a ser músicos notables: Pierre, violinista, e Ignace, fagotista, ambos miembros a su vez de la banda de la Guardia nacional y profesores en el *Institut National de Musique* y, posteriormente, en el Conservatorio de París (TNGD, 2001, vol. III, pp. 691-692).

³⁰ Esta información también se encuentra recogida en el libro de Constant Pierre *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : Documents historiques et administratifs* (<http://hdl.handle.net/1802/3025> (Consultada el 8 de junio de 2016), (Pierre, 1900, pp. 407-419). Para obtener información de un periodo posterior, entre 1900 y 1930, se puede consultar *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900-1930*, de Anne Bongrain (2012).

de 1802, el número de profesores de violín se ve reducido a cuatro: R. Kreutzer, P. Rode, P. Baillot y J-J. Grasset, reduciéndose así mismo su sueldo a los 2.000 fr que venían cobrando los profesores clasificados como “de 2ª” -entre ellos Baillot- frente a los 2.500 fr de los agrupados como de “1ª” (Pierre, 1900, p. 412).

De entre todos ellos, sin duda, son Baillot, Kreutzer y Rode quienes conforman la brillante triada de profesores más influyentes de la institución. Poseen en común la profunda admiración por Viotti, tanto como intérprete como compositor: “diferentes de origen y de formación, pero unificados por la influencia de Viotti y la comunidad de su labor pedagógica” (Pincherle, 1922, p. 105). Pese a que de entre ellos Rode es el único alumno directo de Viotti, los principios de éste influenciaron a su vez a Kreutzer y a Baillot. De Viotti, Baillot llegó a afirmar: “le creía Aquiles, pero es Agamenón” (Fétis, 1868, p. 219). La imitación de su estilo, tanto a la hora de tocar como de componer, es lo que hizo que, desde un principio, estos últimos fueran considerados sus discípulos.

Incluso si no son todos alumnos de Viotti, son igualmente su escuela, como uno dice de los pintores. Tocan en su espíritu, y, más particularmente, cogen los instrumentos acorde a sus principios, los cuales él obtuvo de Pugnani y los desarrolló de una manera creativa (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, p. 452)³¹.

Sin embargo, como es bien sabido, un solista podía dar reputación a una escuela, pero resulta dudoso que fuera realmente representativo de una escuela, sino más bien fruto del desarrollo individual de un don excepcional. Generalmente aquellos que representan mejor una escuela son los músicos que han puesto su talento al servicio de una causa común y trabajan en el seno de una orquesta. Tanto hoy en día como antaño, la mejor manera de hacerse una idea de lo que representaba una escuela de violín es comparar la sonoridad de los pupitres de las cuerdas de las orquestas nacionales de diferentes países. La homogeneidad en la manera de interpretar en el caso francés, fruto de una pedagogía estandarizada, se veía reflejada en los altos niveles de calidad de las orquestas parisinas. La *Orchestre de la Société des concerts* del Conservatorio de París, predecesora de la *Orchestre de Paris* fue una de ellas.

³¹ <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527961/bsb:4114433?queries=Viotti&language=de&c=default> (Consultado el 10 de enero de 2017).

Creada en 1828, estaba formada tanto por alumnos como por profesores, estando los primeros obligados a participar en las actividades de la orquesta si eran requeridos para ello (Holoman, 2004). Una de las principales razones del éxito de esta agrupación era su uniformidad; en palabras de Louis Spohr (1784-1859):

Los violinistas de una orquesta, como no han sido formados en la misma escuela, cada uno de ellos posee una técnica distinta del arco y, por lo tanto, distribuye el arco de manera distinta. Las orquestas de los Conservatorio de París, Praga y Nápoles deben de exceptuarse de esta afirmación, ya que el modo en cómo sus violinistas tocan en concierto resulta admirable (Spohr, 1832, p. 248).

Así mismo, la unidad de estilo que establecía la pertenencia a una escuela influenciaba notablemente sus resultados. Mendelssohn se expresa así sobre la Orquesta del Conservatorio de París:

La Escuela de Baillot, Rode y Kreutzer proporciona los violinistas y eso es una alegría para los ojos, cuando los jóvenes van en masa a la orquesta con sus instrumentos y comienzan todos con los mismos arcos, de la misma manera, la misma calma y el mismo fuego (...) es el conjunto más exacto que uno pueda oír en el mundo, y al mismo tiempo toca la gente muy cómoda y tranquila. Uno escucha cómo cada uno llena su espacio, controla con maestría su instrumento, cómo cada uno se sabe su voz y todo lo que requiere, de modo que la orquesta no está formada por músicos individuales, sino por una sociedad (Mendelssohn 2009, p. 480, citado en López López, 2014, p. 75-76).

El propio Viotti formó parte de la orquesta, incluso durante la gira que llevó a cabo junto a su maestro Pugnani. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XVIII todos los grandes violinistas tocaban en orquestas. En 1810 *Les tablettes de Polymnie* afirma sobre Viotti: “su influencia había resultado en una novedosa unidad de ejecución en las orquestas parisinas” (TNGD, 2001, vol. XXVI, p. 768).

La fama de la Orquesta del Conservatorio parisino llegó a alcanzar a Beethoven, quien afirmaría ante el Barón de Trémont en 1809: “Me gustaría escuchar las sinfonías de

Mozart en París; me han dicho que se interpretan mejor en el conservatorio que en ningún otro sitio” (Schwarz, 1958, p. 433).

El Conservatorio de París será la primera institución moderna de este tipo organizada a nivel nacional, de carácter gratuito y laico, incluso anticlerical, modelo que se convertiría en referente para los Conservatorios occidentales posteriores. De este modo, según avanzaba el siglo fueron numerosos los establecimientos creados a lo largo de toda Europa, especialmente en Italia y los países germano-parlantes, bajo la impronta del modelo de París. Siguiendo el modelo parisino se establecieron importantes instituciones como los Conservatorios de Bruselas (1813) y Lieja (1826), llegando a convertirse el primero de ellos - el *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*- en eje principal de la vida musical belga bajo la dirección de Fétis (1833-1871).

En nuestro país, al poco de su creación el conservatorio parisino ya era el modelo a seguir. Como ejemplo, encontramos una noticia publicada en el *Diario de Madrid* en 1818 que se hace eco de la instauración en esta ciudad de un Conservatorio de música en donde vemos que, como ocurrirá en multitud de casos, tanto en cuestión de profesores como de métodos de estudio, París es el referente principal. En este caso, se trata en realidad del conservatorio fundado por José Nonó en 1816, primera institución de este tipo creada en nuestro país³². Entre sus principios rectores se establece que:

3. Se dará el solfeo compuesto por los profesores más clásicos que se conocen; como son Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Meul y Rigel, revisado por otros profesores y adoptado para la enseñanza del Conservatorio de París.
4. Se enseñará el arte de cantar por el método del Sr. Bernardo Mendozzi, amplificado por los profesores de dicho Conservatorio de París, obra única en

³² Inicialmente Nonó había establecido la sede del conservatorio en el mismo lugar donde estaba su almacén de música, es decir, en el número 13 de la calle Luna; en el año que nos ocupa, 1818, tal y como se puede leer en la noticia publicada, Nonó decidirá trasladarlo a la Corredera alta de San Pablo no. 12. Para más información sobre este tema véanse los artículos de Luis Robledo Estaire (2000-2002) “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, publicado en *Música. Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, (vol. 7-9, pp. 13-26) y Laura Cuervo (2012) “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”, aparecido en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 67, pp.133-152).

este género, en la que se corrigen muchos abusos introducidos hasta en la misma Italia³³.

Otros aspectos como la creación de una orquesta propia en el seno del conservatorio de Madrid, la elección de sus métodos de enseñanza o incluso la formación del que sería su primer profesor de violín, Pedro Escudero, alumno de Baillot, están en muy gran medida vinculados al conservatorio parisino y la tradición franco-belga.

2.3. Los métodos pedagógicos del Conservatorio de París: expresión escrita de una tradición

Los métodos y tratados sobre la enseñanza de un instrumento tuvieron un importante papel en la definición de las distintas escuelas nacionales de interpretación del violín. No solo sirvieron para su estandarización terminológica y difusión de un repertorio, sino que también constituyeron un punto de partida a la hora de tratar de “retratar” las características e ideales de estilo de cada una de estas escuelas. De hecho, a menudo son, junto con las distintas ediciones profesionales, las únicas fuentes fiables y detalladas que nos permiten sumergirnos en los estilos de interpretación antes de la existencia de los procesos de grabación.

Siguiendo el ejemplo del proyecto de normalización de la lengua francesa y la supresión de los idiomas regionales impuesto por la Revolución, surge la idea de crear métodos de enseñanza elemental musical únicos para todo el país. Se establece que una de las principales labores del recién creado Conservatorio sería la de proveer de materiales de enseñanza. El hecho de que éste poseyera una imprenta facilitó la publicación de catorce métodos oficiales entre los años 1800 y 1814, herederos a la vez de la utopía revolucionaria, fundada con la voluntad de erigir en artículos de ley los fundamentos de una identidad colectiva, y del espíritu de la filosofía de la Ilustración, materializada en Francia desde 1751 por la *Encyclopédie* (Chassain, 1999, p. 16)³⁴.

Con esta voluntad nace a partir de 1800 la prestigiosa colección de métodos oficiales del Conservatorio que, en número de catorce, ejercerían una importante influencia en

³³ *Diario de Madrid*, no. 50, 19 de febrero de 1818, p. 2.

³⁴ Para más información véase: Hondré, E. (1995). “Les Méthodes officielles du Conservatoire” en *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire* (pp. 73-107). París: Association du bureau des étudiants du CNSMDP.

la enseñanza musical durante todo el siglo XIX. Incluso podemos decir que la autoridad de algunos de estos tratados llega hasta nuestros días -tal es el caso de numerosos métodos de violín- ya que la gran mayoría de las innovaciones técnicas que plantean estos escritos aún permanecen en vigor.

La Imprenta del Conservatorio -como el propio Conservatorio- tiene sus orígenes en las actividades musicales desarrolladas por la Guardia Nacional. Éstos, desde 1794 llevaban a cabo una iniciativa denominada *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* destinada a la edición de himnos y cantos patrióticos destinados a ser ejecutados en las fiestas nacionales. Una vez reducida la subvención oficial para la edición de este tipo de obras y casi agotada la demanda de música conmemorativa hacia 1798, surge una nueva vía de subsistencia para el *Magasin de musique*: la edición de obras clásicas y pedagógicas para suplir tanto las necesidades de los virtuosos como las de los alumnos del Conservatorio. Éste instala sus doce prensas en la buhardilla del Conservatorio y pasa a denominarse *Magasin du Conservatoire*. Los profesores de la institución son entonces invitados a redactar un método para su instrumento, tal y como estipula un decreto firmado por Gossec el 29 de agosto de 1794:

El Instituto, considerando que la precisión y la simplicidad de los principios elementales son la base constitutiva de una buena escuela (...), dispone que:

- 1º Los artistas del Instituto se ocuparán de la formación de las obras elementales para el estudio de la música, del canto, de la armonía, de la composición y de todas las especialidades instrumentales;
- 2º Se ha establecido una comisión especialmente encargada de la redacción de los principios elementales de la música. Esta comisión está formada por compositores (Hondré, 1995, pp. 74-75).

En 1795, esta invitación se convierte en obligación para los profesores:

Art. 1: Para establecer la unidad de la enseñanza en todas las disciplinas del arte musical, se impone a los miembros del Conservatorio la obligación de ocuparse de la formación de las obras elementales necesarias para la enseñanza.

(...)

Art. 5: La enseñanza según las obras elementales adoptadas por el Conservatorio es obligatoria para todos los profesores de este establecimiento:

el Director supervisará la ejecución de la presente disposición (Pierre, 1900, p. 96).

Por otro lado, los estudiantes también estaban obligados a seguir sus estudios bajo las enseñanzas de las obras editadas por el Conservatorio. Se trataba de lograr de este modo una uniformidad en la enseñanza de cada especialidad evitando la disparidad de criterios en función de la elección de uno u otro profesor. Además, el imponer a toda la institución (e incluso a sus sucursales de provincia) unos métodos de manera totalitaria y centralizada refleja la disposición del nuevo Estado a desarrollar una política educativa dirigida por primera vez a escala nacional: el Conservatorio de París se convierte así en modelo del cual sus sucursales de provincia constituirán fieles réplicas.

Unos años más tarde, con el fin del Imperio y la Restauración borbónica (1815), la Imprenta va poco a poco reduciendo su actividad y esta restricción del estudio únicamente a las obras impresas en el Conservatorio se relajará, abriéndose al uso de otras obras pedagógicas. Así, en una orden de compra de “obras elementales indispensables para el servicio de las clases” del 21 de junio de 1819 se incluirán en ella los 24 *Études* de Rode (Hondré, 1995, p. 101).

Para facilitar el acceso de todos los alumnos a estos métodos pedagógicos sin perjuicio de aquellos de menores posibilidades económicas, el Conservatorio adquiría a la Imprenta un determinado número de ejemplares que permanecían en las aulas para su estudio.

Para Hondré (1995, p. 80), las motivaciones pedagógicas e ideológicas que acompañan a la redacción de estos métodos desvelan una nueva visión de enseñanza a medio camino entre la “ciencia eficaz” y el instrumento de propaganda. No hay que olvidar que una de las motivaciones más importantes del Estado a la hora de redactar esta colección de métodos de enseñanza musical era la de crear una escuela francesa de instrumentistas que acabara con su dependencia musical de intérpretes de otros países, especialmente de Italia y Alemania. En palabras de Sarrette: “Casi la totalidad de los músicos de los regimientos era alemana, e incluso las orquestas estaban en gran medida compuestas por artistas extranjeros” (Hondré, 1995, p. 80). Esta misma razón será esgrimida en España por los defensores de Conservatorio de Madrid, si bien sus detractores rechazarán estos motivos con unas esperanzas mucho menos alagüeñas:

Acerca de lo que se dice de que este conservatorio podrá librarnos del tributo que pagamos en esta parte á las naciones extranjeras, yo responderé que aun suponiendo grandes adelantos, no juzgo que esto se realizase , pues aunque saliese algún cantante de mérito, probablemente iría a ejercer su habilidad en Londres o en París si allí le pagasen mejor³⁵.

Junto con la creación de la Imprenta del Conservatorio, a partir de 1795 surgen además importantes talleres de fabricación de instrumentos con la idea de frenar las importaciones extranjeras. Los primeros instrumentos producidos a gran escala fueron los pianos, los instrumentos de cuerda y los de viento-metal, potenciándose a su vez la innovación, de la que Pleyel y Erard son el mejor ejemplo.

Estos nuevos métodos tratan de apelar al espíritu científico, razonado y exhaustivo a la hora de abordar las dificultades técnicas de cada instrumento cuya base debía de ser enunciada de modo claro y preciso. Basándose en el empirismo, en el análisis teórico siempre aplicado a una realidad práctica y a un repertorio actual, los nuevos métodos se centrarán en el desarrollo de estudios y ejercicios en lógica progresión. Baillot explica en *L'Art du violon* (1834):

Cuando se nos encargó, hace más de treinta años, poner las bases de la enseñanza del violín en el Conservatorio de música, no habíamos adquirido previamente ningún conocimiento positivo sobre el arte de estudiar este instrumento; nuestra instrucción no había ido más allá de algunas motivaciones vagas y de tradiciones incompletas: ha sido necesario que erráramos y tanteáramos durante muchos años antes de llegar a estos procedimientos que llamamos secretos del arte. Para apoyarnos en nuestro estudio particular buscábamos las obras elementales más importantes; debíamos, sin duda, comenzar por ahí, pero no resultaba fácil: existía un número reducido de estas obras, además, estaban escritas en un tiempo muy lejano para resultar útiles a la hora de resolver las nuevas dificultades y para dar la flexibilidad de medios que las composiciones modernas hacían cada vez más necesarias (Baillot, 1834, p. 2)³⁶.

³⁵ *Mensagero de las Cortes*, no. 287, 26 de febrero de 1835, p. 4.

³⁶ Los métodos y tratados de violín que Baillot afirmaba haber consultado eran los de Geminiani, Corrette, Léopold Mozart, Dupont, L'Abbé *le fils* y Tartini.

En general, los tratados violinísticos franceses vienen a ser bastante similares en lo que respecta a sus contenidos y cómo éstos se presentan. La base viene a ser la misma en muchos casos: estudio de escalas, arpeggios y otros pasajes técnicos como los intervalos melódicos y armónicos, estudio de las posiciones y de los golpes de arco por separado y en sus diferentes combinaciones. La mayoría de los métodos incluyen además descripciones del instrumento, de la producción del sonido y, en algunos casos, indicaciones sobre los fundamentos del lenguaje musical. Este será así mismo el esquema a repetir en los métodos posteriores que, imitando el modelo francés, se elaborarán en el seno de la enseñanza del violín en distintas ciudades de Europa.

2.4. Michel Woldemar, la transición entre Viotti y Baillot. Influencia y recepción de los arcos de Tourte

Nacido en Orleans, en el seno de una de las familias más ricas y acomodadas de la ciudad, Michel Woldemar (1750-1815), auténtico loco egregio de su época, llevará a cabo un trabajo compositivo que bien merece un estudio tanto por sus citas a Viotti como por sus recopilaciones de obras de los antiguos maestros.

Lo que conocemos de su vida no deja de resultar novelesco, siendo sus obras fiel reflejo de la naturaleza fantástica de su autor. Durante su juventud Woldemar es encerrado en el *Sabot d'Angers*, institución destinada a aquellos hijos de buena familia cuya actitud se entendía que necesitaba corrección (Lottin, 1845, p. 5)³⁷. Sería aquí donde desarrollaría su talento para el violín, cuyo estudio había comenzado previamente en su ciudad natal con un tal Beraytre y más tarde, ya en París, con Lolli, convirtiéndose en un renombrado violinista. Woldemar siempre se reconocerá a sí mismo como “élève de Lolli”, título que aparece en las portadas de varias de sus obras (v.g. *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon* de 1800). Fétis parece confirmar esto al afirmar que Woldemar compartía con su maestro “las rarezas de espíritu y la vanidad” (Fétis, 1868, vol. VIII, p. 486). Otra muestra de su altivez la encontramos en el epígrafe que sigue al título de sus métodos *L'art du violon par abonnement* y *Le nouvel art de l'archet* (s.f.), donde se indica, ni más ni menos “que sirve de continuación al de Tartini”³⁸.

³⁷ Fétis, no menciona este hecho en la entrada dedicada a Michel Woldemar en su *Biographie universelle des musiciens* (vol. VIII, pp. 486-487).

³⁸ *Journal général de la littérature de France: ou indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres, suivi d'un bulletin de la littérature étrangère* (vol. 2), 1803, p. 96 y 412.

Sabemos, por otra parte, que hacia 1770 viaja a Madrid, donde interpretará su *Fandango, air favori des Espagnols* incluido en sus *Six Rêves d'un violon seul* (Lottin, 1845, p. 5).

Según Lottin, será tras un inesperado fracaso en los negocios de su padre y una mala gestión de su propia fortuna, cuando Woldemar se ve obligado a vivir de su propio trabajo como músico: realiza giras con músicos ambulantes y titiriteros para finalmente recalar en Clermont-Ferrand en la mayor de las miserias, donde sobrevive hasta su muerte ayudado por algunos protectores que le consiguen trabajo en la escuela del coro de la catedral de la ciudad (Lottin, 1845). De este modo, en palabras de Lottin (1845, p. 6): “este orleanés, apodado por sus amigos, imitadores de sus vicios, “Maldito Satán”, termina sus días al servicio de la Iglesia, la sobrepellíz en el cuerpo y el bonete en la cabeza” .

Woldemar es autor de estudios, caprichos, sonatas, dúos, conciertos para violín e incluso un concierto para un instrumento híbrido de violín y viola de cinco cuerdas que éste habría imaginado, según Fétis (1868, vol. VIII, p. 487). Sin embargo, las más llamativas de sus creaciones son sus *Sonates fantomagiques*, en donde establece un diálogo con los fantasmas de Lolli, Mestrino, Pugnani y Tartini. Todas ellas vienen precedidas por un breve y particular retrato del maestro al que están dedicadas, atendiendo tanto a los aspectos biográficos relacionados con su vida como intérprete así como otros mucho más pintorescos. En la Sonata dedicada a Pugnani, donde únicamente consta como nota una referencia a sus fechas de nacimiento y muerte, añade entre exclamaciones la siguiente afirmación: “¡Él fue el profesor de Viotti!”. Y es en esta misma pieza donde introduce articulaciones “à la Viotti”, en evocación del estilo característico del italiano.

Estas obras están compuestas todas ellas en dedicatoria a “los Manes de este virtuoso”, almas errantes a manera de sombras y figura mitológica que Woldemar asimila de la tradición romana para mostrar su particular culto religioso a los antiguos maestros. Así en un alarde que no deja de tener algo de literario, de esbozo de música programática, a lo largo de la obra atendemos a las distintas apariciones de los “personajes” que intervienen en ella: “Woldemar”, “la Sombra”, “aparición de Lolli”, “Mestrino interpreta su romanza”, etc. El tono fantástico de estas *Sonates fantomagiques* se ve reforzado por otros elementos como las indicaciones “campana fúnebre” al inicio de la dedicada a Mestrino, efecto que se debe imitar mediante notas tenidas en si bemol y fa, en intervalo de cuarta, “la Sombra inventa la cadencia del

diablo” -en referencia a Tartini- o “la Sombra interpreta su plegaria a San Antonio de Padua”.

Pero su obra no se limitará a la composición musical, también abarca un método de taquigrafía musical, el *Tableau mélo-tachygraphique* (1798). Woldemar así mismo compone un extraño poema titulado *Les commandements du violon* (s.f.), a imitación del decálogo del catecismo, así como cartas y artículos críticos sobre la actualidad musical. Otra obra curiosa resulta su *Barême lyrique de Woldemar, ou L'art de composer toute sorte de musique sans savoir la composition* (1800), (TNGD, 2001, vol. XXVII, pp. 460-461).

Para esta tesis posee especial significación su edición en francés del método para violín de Leopold Mozart (1801)³⁹, con nuevas obras añadidas de autores como Corelli, Tartini, Geminiani, Christiani o Locatelli⁴⁰, así como novedades respecto a las arcadas, digitación y sujeción del violín más acordes con la interpretación del siglo XIX. En el prefacio a su edición, Woldemar explica que los métodos de Geminiani y Mozart se han quedado obsoletos debido a los cambios en la manera de tocar y la evolución en las nuevas posibilidades técnicas que ofrece el instrumento, sea en la digitación como en el manejo del arco. Tanto en esta edición de Woldemar como en una versión traducida al castellano del método de Leopold Mozart que se halla en los archivos de Real Conservatorio de Música de Madrid, encontramos ejemplos de arpeggios del método de Joseph Herrando de 1756⁴¹ (Fonseca Sánchez-Jara, 2005-2006, p. 101 y 104).

³⁹ Michelle Garnier-Butel fecha esta edición ca. 1804 (TNGD, 2001, vol. XXVII, p. 461).

⁴⁰ *Méthode de violon Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouvres de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar, élève de Lolli...* (París, 1801).

⁴¹ Herrando, J. (1756) *Arte y puntual explicación del método de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquier que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso.* París. p. 32.

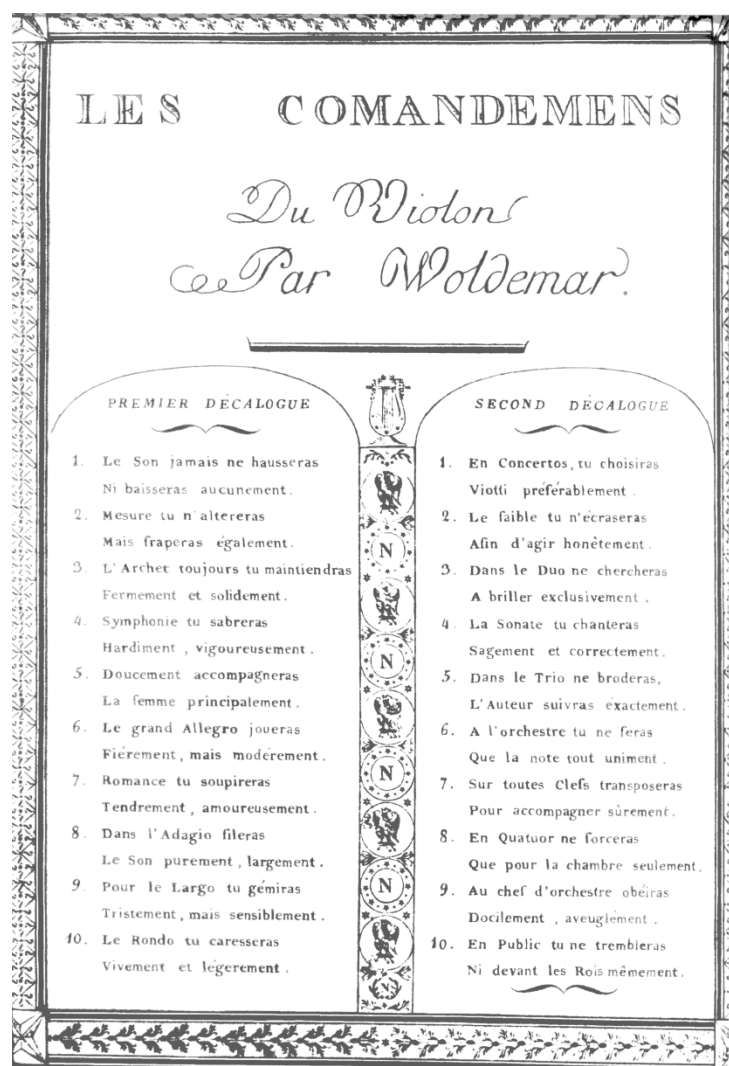


Ilustración 2. *Les commandements du violon* de Michel Woldemar (1803) (BNF).

Sin embargo, la obra de Woldemar más relevante desde un punto de vista técnico resulta ser su *Grande méthode, ou Etude élémentaire pour le violon*, segunda edición de 1800 del anterior *Méthode de violon* de 1798. Éste, tal y como sucede con otros de sus escritos, contiene una importante variedad de ejercicios (escalas, trinos, arcos, dobles cuerdas, entre otros) suficientes como para destacar entre los numerosos métodos de violín publicados en Francia en la primera mitad del siglo XIX. Esta obra, método de transición y conexión entre Viotti y el *Méthode du violon* (1803) de Baillot, Kreutzer y Rode, merece un estudio detenido por su influencia en la enseñanza del violín en nuestro país. Otro de sus valores reside en el hecho de que nos aporta numerosos ejemplos musicales de importantes maestros, en clara muestra de la predilección del autor por éstos. Así, en su *Grande Méthode* incluye bajo el epígrafe de *Leçons amusantes et instructives pour les jeunes élèves* extractos de obras de Boieldieu, Dalayrac, Mozart, Haydn, Pleyel, Martini y, por supuesto, él mismo, así

como sus propias adaptaciones de fragmentos del *Stabat mater* de Pergolesi o sus variaciones sobre la *Polonesa* de Viotti (Woldemar, 1800, p. 76), que define como “el aire preferido de Viotti” (Woldemar, 1800, p. 1). Esta preferencia de Woldemar por Viotti se nos muestra claramente cuando en sus *Comandements du violon* recomienda “en conciertos, elegirás preferiblemente a Viotti”. La predilección por las obras de los antiguos maestros se muestra también en otra de sus obras pedagógicas, *L'art du violon* (1800). Aquí recopila fragmentos de todos los géneros, tal y como explica en su prefacio, de grandes autores como Corelli, Mestrino, Lolli, Mozart, Tartini y Nardini, como por ejemplo el *Romance e la Pazzo d'amore (Nina) de Paëziello [sic]. Avec accompagnement de violon brodé par Woldemar d'après les principes de Tartini et de Nardini* (Woldemar, 1800, p. 81), pero sin dejar de lado a autores contemporáneos como Rode, Baillot, Blasius o Kreutzer.

Volviendo a su *Grande Méthode*, es cierto que sus primeras páginas, como sucedía habitualmente en este tipo de obras, están dedicadas a los rudimentos de la música más elementales: las notas musicales y sus valores, su localización en el diapasón del violín en las distintas posiciones, la evolución histórica del arco, claves, alteraciones, distribución de tonos y semitonos en las escalas diatónicas y la tesitura del violín, que él sitúa en cuatro octavas y dos tonos, a diferencia de Baillot que cita más de cuatro octavas y media, es decir, sobrepasando el Do⁷ (Woldemar, 1800, p. 3), etc. Sin embargo, a lo largo de sus páginas Woldemar desarrolla un discurso sobre determinados elementos técnicos del violín que resultan muy interesantes. Aunque sin llegar a identificar las características de una u otra escuela, Woldemar ya distingue claramente entre tres tipos de música por criterios geográficos: la francesa, la alemana y la italiana. Para el autor, las dos primeras, pese a poseer una expresión distinta, forman ambas sus sonidos a partir de la escala diatónica, siendo la italiana superior a éstas por una mayor sensibilidad y gracia que debe al uso de los cromatismos y enarmonías que le permiten pasar de un tono a otro por inflexión de la voz (Woldemar, 1800, p. 1). El de las enarmonías viene a ser un tema recurrente a lo largo del texto, en donde se hace hincapié en la existencia de una diferencia “mayor de una coma armónica” en los instrumentos de arco que no se aprecia en los de viento o en el *fortepiano*.

El lector observará que en mis escalas cromáticas hago notar la diferencia que existe entre un re sostenido y un mi bemol, así como entre otras muchas notas, y

que lo cromático es una sucesión de notas destacadas mientras que lo enarmónico existe y siempre ha existido de una manera más o menos sensible al ligar una nota a otra (Woldemar, 1800, pp. 4-5).

Ya en el prólogo de la obra, Woldemar afirma mostrar el secreto de Niccolò Mestrino (1748-1789) para pasar de manera fluida de un tono a otro “mediante la gradación o degradación de los sonidos de la escala enarmónica”.

Otro elemento importante que encontramos en el método de Woldemar será la importancia otorgada a las escalas. Éste es un aspecto que prácticamente todos los tratados posteriores desarrollarán en profundidad. Woldemar exhorta a todos a dedicar una parte importante de su tiempo al estudio de las escalas como “principio incontestable” con el fin de evitar algo según él “tan común” como las desafinaciones, especialmente en los tonos agudos (Woldemar, 1800, p. 2). Tal relevancia concede a su estudio, que le consagra gran parte de su tratado. Woldemar sugiere escalas en diferentes posiciones, articulaciones, cromáticas, diatónicas, en dobles cuerdas, en octavas y otras variaciones. Incluso llega a incluir una serie de escalas en dobles cuerdas donde la nota superior se mantiene fija mientras, partiendo de la octava, es acompañada en el bajo de otras notas pisadas con los otros dedos realizando diversos ritmos o en octavas trinadas, y que Woldemar, sin abandonar su tendencia a lo fantástico, no duda en calificar como “Escalas denominadas del diablo” (Woldemar, 1800, p. 32), así como un modelo de “escala que expresa la cólera” (Woldemar, 1800, p. 36).

Al abordar lo que él denomina como “escala enarmónica moderna” incluye cuartos de tono indicando que éstos se deben interpretar *glissando* el dedo a lo largo de la cuerda al estilo de Mestrino, a quien atribuye la perfección de esta nueva escala enarmónica, “que reemplaza la de los antiguos maestros” (Woldemar, 1800, p. 44). Hoy en día, sin embargo, con el objetivo de mantener la claridad y nitidez en las ejecuciones rápidas de las escalas cromáticas, se utiliza un método que combina tanto el deslizamiento de los dedos como la digitación, con una presión mínima de éstos sobre el diapason -*alla Sarasate*- para evitar falsos acentos con el arco. Ejemplos de estudios de escalas cromáticas donde se recomienda el uso de este sistema “mixto” son el *Estudio no. 14* de Alard o el *Estudio cromático* de Bériot.

Otros elementos significativos que se tratan en este método de Woldemar serían los trinos con diferentes golpes de arco y en dobles cuerdas (1800, pp. 52-53). Así mismo se plantea un estudio sobre la cuarta cuerda (1800, p. 58), y, respecto a las posibilidades rítmicas, se aportan estudios en donde se incluyen indicaciones para imitar otros instrumentos como el salterio de “Michel Esser” (1800, p. 66), la mandolina del virtuoso Fritzeri (1800, p. 67) o incluso la guimbarda (1800, p. 64), que realiza tocando cerca del puente.

Un tema a destacar son sus opiniones acerca de la posición del violín, ya que desde su punto de vista manifiesta inicialmente su indiferencia entre sujetar el violín bajo el mentón por su parte izquierda, la más habitual, tal y como se hace hoy en día y en su momento hacían autores como Locatelli, Jarnovick o Viotti, o por el lado derecho, como Tartini, Frantzl o Cramer (Woldemar, 1800, p. 2). Sin duda resulta llamativa la libertad que otorga al alumno en un tema tan relevante como éste, del cual dependen en gran medida aspectos como la correcta interpretación de los cambios de posición o incluso la técnica del brazo derecho y el arco al modificar la inclinación del instrumento. Sea con mayor o menor énfasis, los autores suelen recomendar la sujeción del instrumento con uno u otro lado o, al menos, dan algunas indicaciones que nos dejan entrever sus preferencias.

No es sino páginas más adelante cuando, para poder desarrollar todas las posibilidades del arco moderno, Woldemar (1800, p. 54) finalmente se decanta, por fin, por una de las opciones y recomienda como algo fundamental el tener bien sujeto el violín apoyando el mentón sobre la parte izquierda, siendo esto, como hemos indicado antes, sumamente relevante ya que afecta en gran medida a la técnica del arco. Y es a partir de aquí donde nos conduce al aspecto más relevante de su tratado: el tema del arco, en donde mostrará una vez más su modernidad y su admiración por Viotti, a quien entre otros maestros antiguos italianos -recordemos su predilección por esta escuela- toma como referencia principal.

Fue a través de sus conciertos como Viotti persuadió a los parisinos de la belleza y calidad de los violines de Stradivarius (*The Violin Family*, 1989, p. 73), pero su influencia se notará sobre todo en el desarrollo del arco. Tras su llegada a París, Viotti se interesará por la mejora del arco usado hasta el momento y colaborará con François Tourte en el diseño de un nuevo modelo con el que multiplicar los recursos técnicos y expresivos, y por tanto también los compositivos, del instrumento. De hecho, el desarrollo de un arco moderno por Tourte no sería sino resultado de una

demanda técnica de un nuevo repertorio. Woldemar, ya en su *Méthode pour le violon* (1798)⁴², edición anterior del *Grande Méthode*, obra que nos ocupa, señalaba que las indicaciones técnicas de Tartini, Leopold Mozart y Geminiani no eran adecuadas para la música “moderna”, siendo únicamente útiles para los movimientos utilizados en su época, especialmente el *Adagio*. Movimientos como el *Allegro*, el *Minueto* y el *Presto*, el *Fandango* y el *Escocés* requieren para él la utilización de mayores recursos, siendo los modernos “infinitamente superiores a los antiguos en la ciencia del arco” (Woldemar, 1800, p. 54).

Woldemar describe de este modo el arco de Viotti: “difiere un poco del de Cramer en la punta, pero la vara es más baja y más cercana al talón, es más larga y lleva más crines” (1800, p. 3). El de Cramer era un modelo de arco alemán cuyos primeros ejemplos fueron utilizados por la orquesta de Mannheim. Introducido por el violinista Johann Wilhelm Cramer en la capital en 1769, desde entonces había gozado de cierta difusión en el París de finales del siglo XVIII. El de Cramer supone un modelo de arco de transición entre el arco barroco y el de Tourte. Su punta era más fuerte, pesada y alargada, y la vara era más larga que los arcos barrocos, pudiendo producir un sonido más regular tanto al talón como a la punta (Akoka, 2016). Según Woldemar, el modelo de Cramer era el más utilizado por los violinistas hasta la revolución de 1789 y la llegada del arco de Tourte.

Aunque no sabemos con certeza hasta qué punto llegó la colaboración entre Tourte y Viotti a la hora de diseñar el arco, ésta aparece citada en Fétis:

Por aquella época Viotti llegó a París. Convencido en seguida de la superioridad de Tourte sobre los otros fabricantes de arcos, le pide que busque el modo de evitar que las crines se apelmacen y que, por el contrario, se mantengan dispuestas de manera equitativa en la nuez. Tourte solucionó el problema mediante la anilla que remata la parte final de la nuez y mantiene la mecha de crines plana. Finalmente completa este perfeccionamiento con la lamina de nácar [placa de cierre] que cubre la parte de las crines que están sobre la nuez y que mantiene la anilla. Los arcos construidos de este modo fueron llamados “arcos recubiertos” [archets à recouvrement] (Fétis 1868, vol. VIII, pp. 246-247).

⁴² Cuya segunda edición fue reeditada en París en 1800 como *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*.

Tal y como explica Fétis, este nuevo arco incorporaba una pieza de metal en el talón con la que hacía que las cerdas se mantuvieran planas y poseyera por lo tanto una superficie de contacto uniforme, lo que facilitaba el control y la producción de un mayor sonido (Gaudfroy, 2000).

Además, Tourte abandonó el uso de las maderas procedentes de la Guinea francesa para usar las distintas variedades de la madera de Pernambuco: “que une la ligereza y la flexibilidad a la firmeza” (Fétis 1868, vol. VIII, pp. 246-247). Así mismo, estandariza la forma cóncava de la vara del arco, lo que permite un golpe de arco más potente y sonoro. Junto a Viotti, Tourte establece así mismo nuevas reglas acerca de las proporciones, espesores, equilibrio del arco, resistencia, flexibilidad, etc. Muestra de esta colaboración y vinculación entre ambos la encontramos en la carta escrita a Viotti por Adolphus Frederick, Duque de Cambrige, el 7 de diciembre de 1821, en donde le pide que le mande algún arco construido por Tourte (Triviño López, 2015, p. 73). De la colaboración entre ambos se puede afirmar que nace el arco moderno.

Durante mucho tiempo se ha venido pensando que los violinistas en general, siguiendo el ejemplo de sus homólogos parisinos, habían aceptado de manera unánime el modelo de arco de Tourte, sin embargo, recientes investigaciones en la Universidad de Arte de Berna muestran que esta preferencia únicamente se dio entre los seguidores de Viotti, del cual Woldemar era un gran defensor. En especial durante las guerras napoleónicas el estilo musical era un asunto de identidad social y política, y esto incluía la elección de cómo producir el sonido, simbolizado por el arco. Era probable que todos aquellos que no se identificaban con la revolucionaria escuela de violín de Viotti -y estos eran la mayoría del mundo germánico- mantuviera el uso del modelo de arco tradicional a principios del siglo XIX. Por otro lado, el modelo de Cramer que hacía más de cincuenta años había dejado de utilizarse en París, seguía utilizándose en Viena, con la consiguiente diferencia de estilo que debía de hacerse patente al escuchar una sinfonía de Beethoven interpretada por una orquesta parisina, entrenada en la escuela de Viotti, y una vienesa, donde la mayoría de los integrantes de cuerda se dedicaban por lo general a otra profesión y que, probablemente, no hicieran uso del arco de Tourte (Koepp, 2016).

En nuestro país, encontramos los primeros justificantes de compra de arcos de Tourte en 1799⁴³, si bien la presencia de arcos franceses aparece documentada ya en 1786 en el *Diario de Madrid*, donde se encuentran anuncios como el del fabricante francés de violines Francisco Gand⁴⁴ que, además de “cuerdas finas de Italia”, ofrece “arcos finos de París” (Acker, 2007, pp. 57-58).

Los arcos contruidos por el taller del violero Silverio Ortega desde 1786 se corresponden por su constitución con los arcos franceses presentes en la sociedad madrileña gracias a las fluidas vías comerciales establecidas con París. Su llegada, tal y como ha indicado Elsa Fonseca, también pudo deberse a la actividad desarrollada en la capital francesa por los hijos de Gaetano Brunetti durante su formación con Viotti y la Escuela de Duport entre los años 1780 y 1782 (Fonseca Sánchez-Jara, 2017, p. 253). Sin duda su comercio ya se había estabilizado hacia mediados de siglo como prueba la presencia de “arcos de imitación Tourte” en el catálogo de Carrafa de 1857⁴⁵.

Dejando aparte la atrayente personalidad musical de un violinista como Michel Woldemar, su figura resulta interesante para este trabajo como punto intermedio de enlace entre dos de los colosos violinísticos y grandes referentes para el estudio del violín en nuestro país como son Viotti y Baillot. Su método sugiere novedades en cuanto al repertorio así como a soluciones técnicas -como demuestra en sus comentarios sobre el estudio de las escalas-, pero sobre todo presenta detalles modernos y muy significativos como es la preferencia por el nuevo arco de Tourte y las posibilidades que éste ofrecía a la hora de enfrentarse con un repertorio nuevo. Así mismo, nos permite tratar sobre la introducción y uso de estos arcos en nuestro país, documentado a través de los registros de compra guardados en los archivos generales del Palacio Real. Esto nos muestra la voluntad de adoptar un modelo de interpretación moderno y la asimilación de un determinado repertorio que demandaba golpes de arco cuya ejecución el modelo de Tourte podía facilitar.

⁴³ AGP, Sección Administrativa, leg. 220. Citado en Fonseca Sánchez-Jara (2017) p. 253 y en Bordas Ibáñez (2005).

⁴⁴ Francisco Gand, francés oriundo de Mirecourt, establece su taller en Madrid en 1762, desarrollando su labor como violero y comerciante de instrumentos musicales hasta 1795 (Pinto Comas, 1988, pp. 225- 231).

⁴⁵ Bernabé Carrafa (1857), *Gran almacén de música e instrumentos músicos*, Madrid, p. 35 (BNE, mss 14025/75).

2.5. Las bases de la moderna escuela francesa de violín: *Méthode du violon* (1803) de Baillot, Rode y Kreutzer, y *L'Art du violon* (1834) de Baillot

Los dos primeros libros de instrucción para violinistas encargados por el Conservatorio de París fueron el del alumno de Viotti, Jean-Baptiste Cartier *L'art du violon* (1798) y el *Méthode de violon* (1803) de Baillot, Rode y Kreutzer. Al primero, cuyo título completo era *L'art du violon. Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande précédée d'un abrégé des principes pour cet instrument*, le siguió una reedición tres años más tarde, en 1801, como *L'Art du violon. Division des écoles, servant de complément à la Méthode de violon du Conservatoire* (Fétis 1868, vol. II, pp. 197-198). Sin duda la inclusión del término “complément” en el título de la obra intentó legitimar una obra que se encontraba fuera del grupo de los métodos oficiales, exclusivos de la enseñanza en el Conservatorio de París hasta la Restauración. Pero eso no significa que el método de Jean-Baptiste Cartier (1765-1841) carezca de importancia, más bien al contrario, ya que recopilaba las enseñanzas de los principales tratados de violín anteriores junto con una antología de unas 154 piezas de música italiana, francesa y alemana. Pese a ello, la obra que perduraría como uno de los métodos de enseñanza más importantes de la historia de la pedagogía del violín en España y el resto de Europa sería el *Méthode de violon*⁴⁶ de Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) y Rodolphe Kreutzer (1766-1831)⁴⁷. Encargado por un comité de once miembros el 2 de abril de 1801, éste debía ser el método oficial adoptado por el Conservatorio de París que estableciera los principios básicos para la enseñanza del instrumento. Aprobado un año más tarde, el 25 de febrero de 1802 y publicado en 1803, el *Méthode* suponía la transmisión de las enseñanzas de Viotti a través de Baillot, que actuaba como editor⁴⁸.

⁴⁶ Baillot, P.-M.-F. d. S., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique.

⁴⁷ Para una visión comparativa -si bien bastante somera y algo superficial- entre los métodos pedagógicos de Geminiani, Baillot y Galamian, véase: Swartz, J. W. (2003). *Perspectives of Violin Pedagogy: A Study of the Teatrises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian and a Working Manual by Jonathan Swartz*. University of Texas, (tesis inédita).

⁴⁸ Lister (2009, p. 230) incluso llega a suponer que Viotti debió de revisar el trabajo tras su redacción en 1802 antes de su posterior publicación un año más tarde .

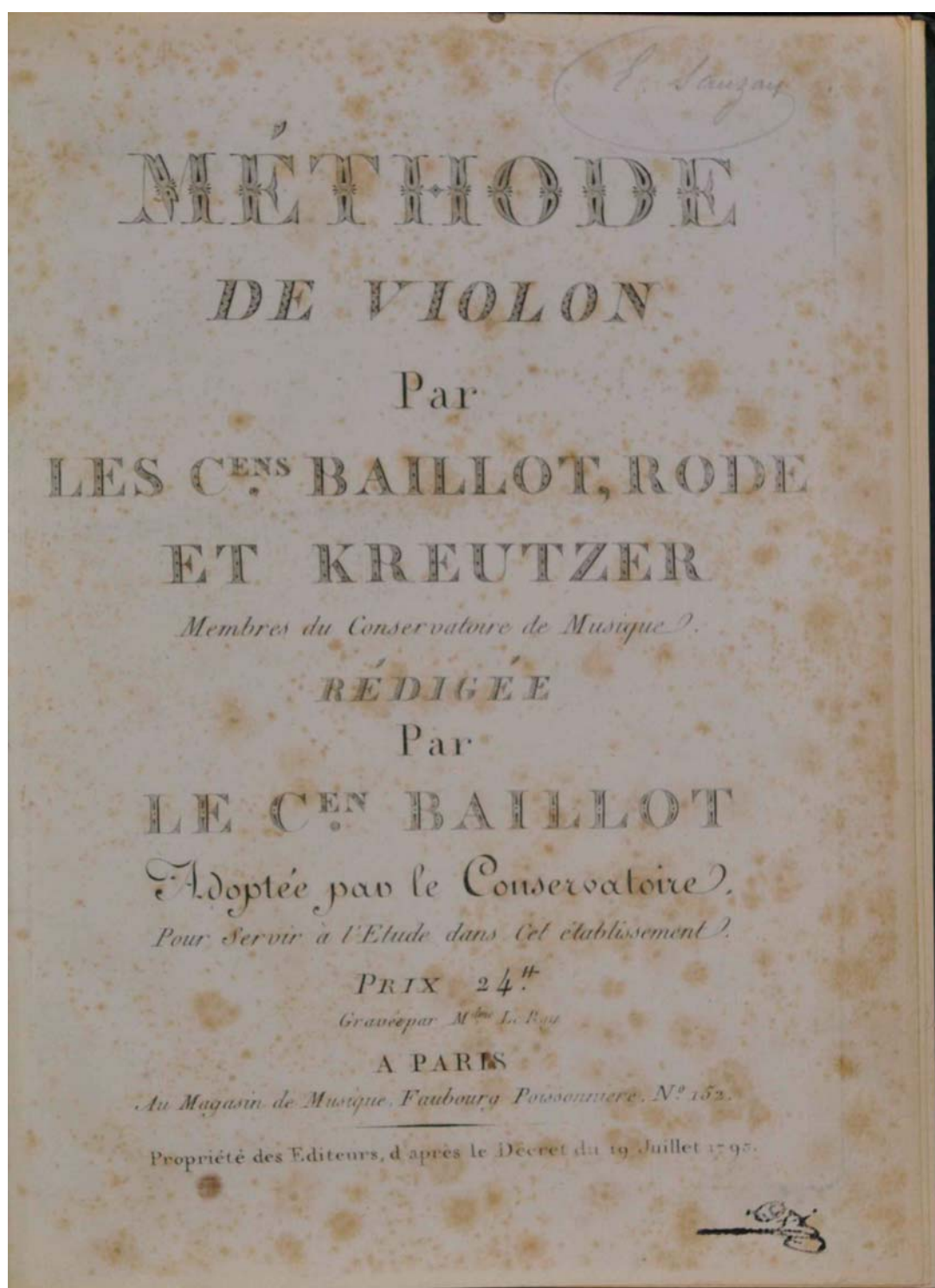


Ilustración 3. Portada del *Méthode du Violon* par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique de Baillot, P.-M.-F. d. S., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). Volumen perteneciente a M. Eugène Sauzay (BNF).

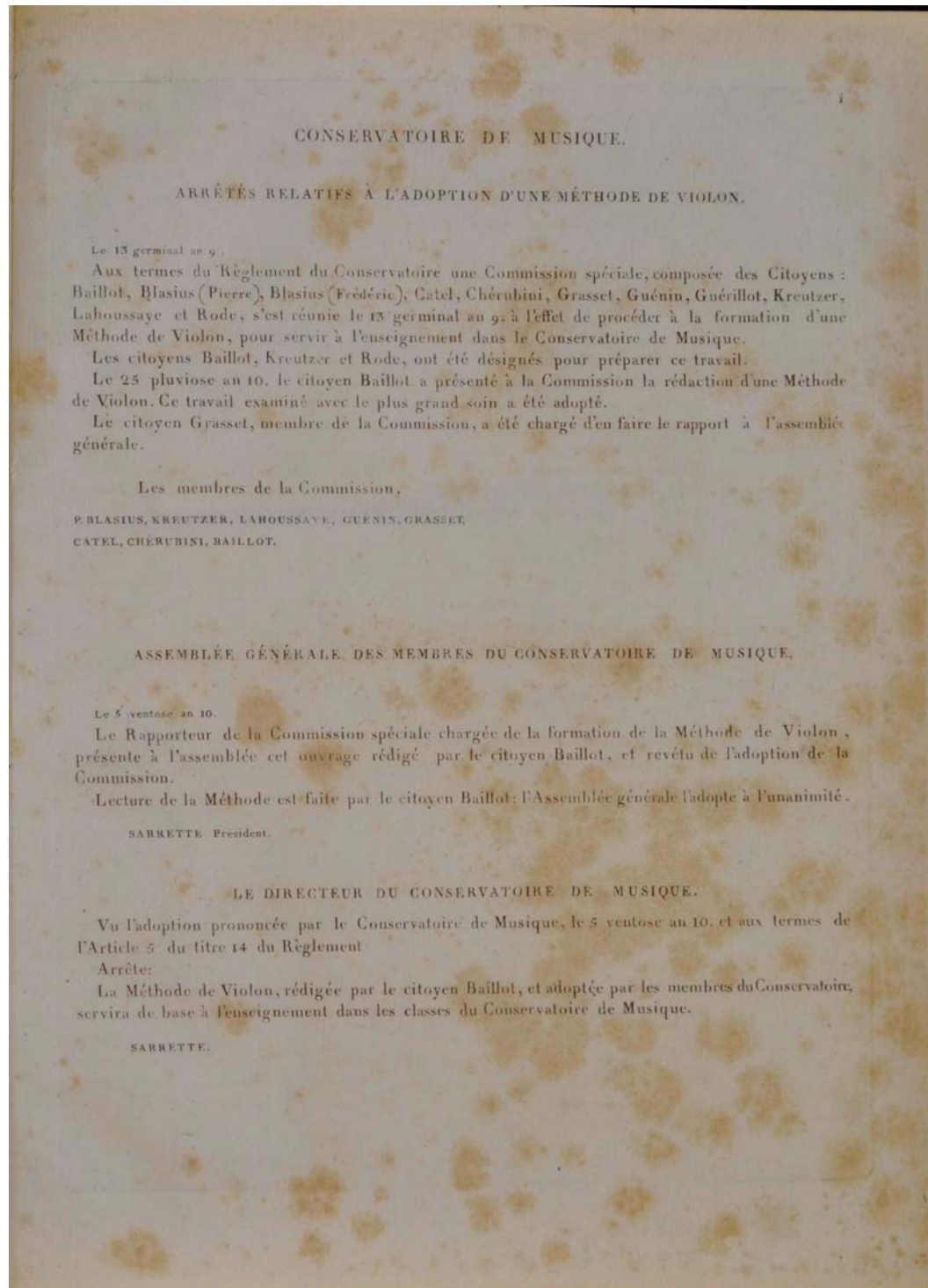


Ilustración 4. Primera página del *Méthode du Violon* par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique de Baillot, P.-M.-F. d. S., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). Volumen perteneciente a M. Eugène Sauzay (BNF).

La aparición de esta obra suscitó en seguida un gran interés, con su consecuente difusión: sería editada por Weissembruck en Bruselas; por Schott en Maguncia y

Peters en Leipzig (traducida al alemán con supresión de los ejercicios); por Breitkopf y Haertel de Leipzig, Lischke y Schlesinger de Berlín, Haslinger de Viena y Berra de Praga (traducciones completas al alemán); por André, de Offenbach del Meno (edición en francés y alemán), y Rolla (en italiano con Ediciones Reycent) (Fétis, 1868, p. 223). Éste sería el primer método de violín que se utilizaría como método oficial en el Conservatorio de Madrid, sin duda por la influencia de Pedro Escudero (1791-1868), que había sido alumno de Baillot en París. Durante muchos años esta obra se mantendrá así mismo en los catálogos de los almacenistas de música. Por solo citar algunos, podemos ver ejemplo de ello en el *Catálogo general de la Música impresa y publicada en Madrid* de 1834 de Bartolomé Wirmbs⁴⁹, en el almacén de música de Lodre ese mismo año⁵⁰, en el de Carrafa en 1839⁵¹, en 1855 en el establecimiento de Martín Salazar⁵², 1869 por Romero o en 1877 por la misma casa, esta vez reeditado en 8 partes para adaptarse a los 8 cursos en que se reestructura la enseñanza oficial del violín en el conservatorio de Madrid. Es recomendado así mismo por Miguel Marqués en el prólogo de su *Nuevo método elemental de violín* (Marqués, 1873, p. 1).

Los tres poseían la ambición de revisar el trabajo cada treinta años, pero antes de que llegara esa fecha Rode y Kreutzer ya habían muerto. Por esta razón fue Baillot en solitario quien revisó el método reconvirtiéndolo en el que podemos considerar el tratado de violín más influyente del siglo XIX: *L'Art du violon: nouvelle méthode*⁵³.

Nosotros fuimos invitados a publicar, como un ensayo, el resultado de nuestros descubrimientos: nuestro amor por el arte hizo que esto fuera un deber, y ahora se convierte en una ley el aprovechar las lecciones de la experiencia para rehacer este método cuya revisión, tras cierto espacio de tiempo, se considera útil y necesaria en consecuencia desde su adopción.

Esta obra ha sido enteramente rehecha por nosotros, aunque se hayan conservado sus principios fundamentales (Baillot, 1834, p. 2).

⁴⁹ Bartolomé Wirmbs (1834), *Catálogo general de la Música impresa y publicada en Madrid*, Madrid, pp. 5-6.

⁵⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 5 de noviembre de 1834, p. 565.

⁵¹ *El correo nacional*, 12 de marzo de 1839, p. 4.

⁵² *Gaceta Musical de Madrid*, no. 14, 6 de mayo de 1855, p. 8.

⁵³ Pese a su importancia e influencia posterior, Moser en su *Violinschule* afirma de este método que “lamentablemente es poco seguido por los principiantes” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 199).

Pese a la muerte de Rode y Kreutzer antes de la fecha acordada y, por tanto, su no participación en esta revisión posterior, Baillot no duda en escribir durante toda la redacción de la obra refiriéndose a sí mismo como *nous* (“nosotros”) en vez de *je* o *moi* (“yo”) como hubiera sido habitual, en referencia a su autoría compartida con éstos, a quienes no olvida mencionar en su introducción: “¡Cuán penoso nos resulta añadir a los nombres de los grandes artistas que ya no están, aquellos de nuestros dos colegas Rode y Kreutzer, descendidos casi al mismo tiempo a la tumba!” (Baillot, 1834, p. 5).

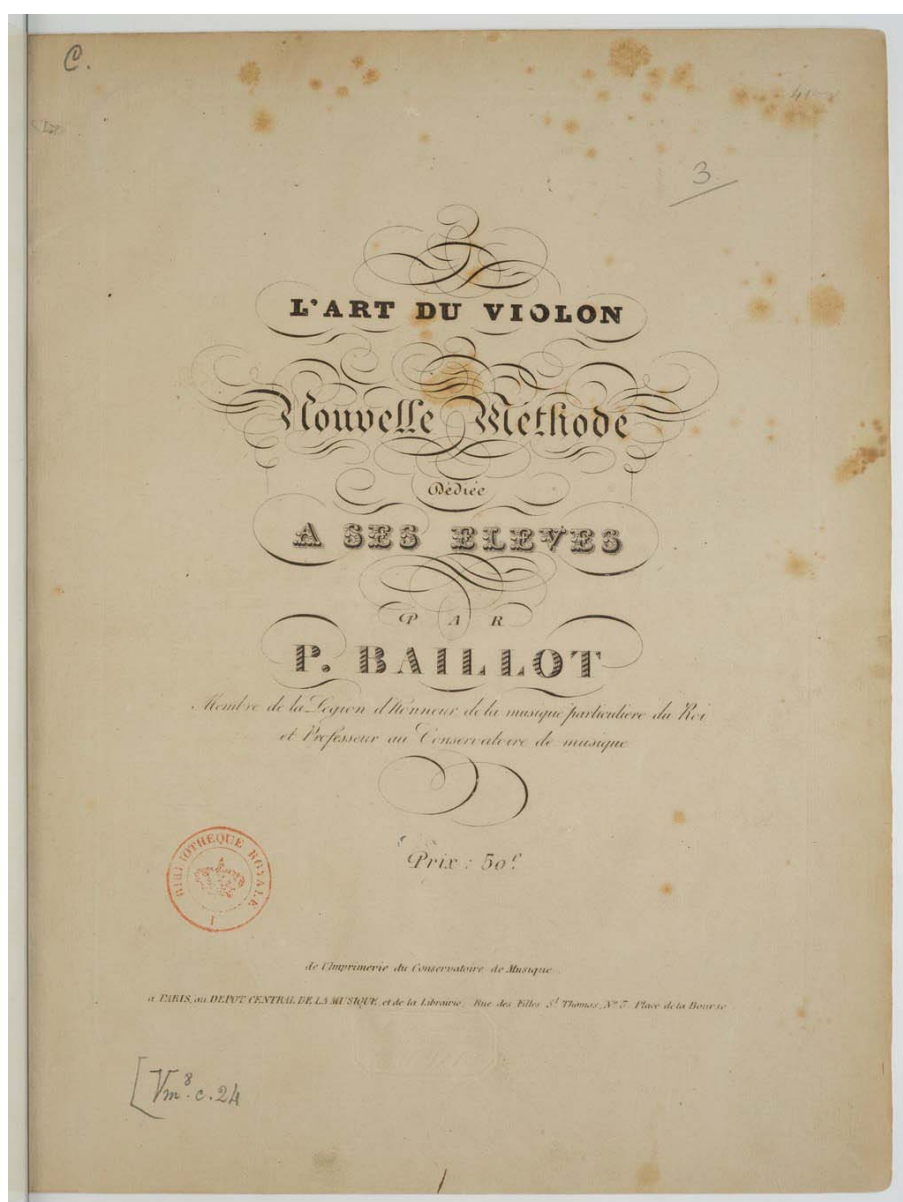


Ilustración 5. Pierre Baillot, (1834). *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique. Portada (BNF).

De *L'Art du violon* Fétis se atrevió a afirmar: “de todos los libros elementales que se han hecho sobre el arte de tocar un instrumento, este es el mejor pensado, el mejor escrito, el más previsor y el más útil” (Fétis, 1868, p. 222). Paul David, hijo del reputado violinista Ferdinand David, en su entrada *Violin playing* del Diccionario Grove escribe sobre *L'Art du violon*:

En *L'Art du Violon* de Baillot no podemos dejar de reconocer ya una inclinación hacia un estilo más en armonía con el genio de la nación francesa – un estilo brillante, llamativo, lleno de efectos calculados sagazmente, elegante y con gracia, que apunta sobre todo a una ejecución cuidada, y que se distingue por lo que ellos mismos denominan sin que encontremos traducción como *élan* (Grove, 1890, vol. IV, p. 295).

Podemos considerar tanto el *Méthode* como el posterior *L'Art du violon* como inspirados por las enseñanzas y el espíritu de Viotti. Ambos le confieren una homogeneidad perfecta a la enseñanza del violín en el Conservatorio, estableciendo las bases de la moderna escuela francesa del instrumento: elegancia y gracia en el arco, así como una técnica brillante en la mano izquierda.

2.5.1. Aspectos técnicos: escalas, *scordatura* y posibilidades tímbricas

Fruto de la experiencia de Baillot como profesor y su conocimiento profundo del repertorio instrumental tanto antiguo como moderno, estas dos obras fundamentales – el *Méthode* y *L'Art du violon*– no olvidan nada que pueda ser útil al violinista⁵⁴. Redactadas con claridad y corrección de estilo por Baillot, muchas de sus indicaciones técnicas tienen continuidad hoy en día.

La versión revisada que supone *L'Art du violon* consta de 277 páginas en donde, además de los aspectos técnicos, se ofrece una introducción con unas breves reseñas históricas sobre los orígenes del instrumento, su historia, características organológicas y se mencionan algunos virtuosos célebres, diversas consideraciones estéticas y de estilo, así como el modo en cómo se debe estudiar y los medios de

⁵⁴ Baillot escribe también en 1835, las *Observations relatives aux concours de violon du Conservatoire de musique*, donde muestra su objetividad como jurado del Conservatorio (Penesco, 1999, p. 92). También colaborará con Lavaseur, Carel y Baudiot en la redacción de su *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement du Conservatoire* (1804).

expresión a desarrollar (sonido, movimiento, estilo, gusto, moderación⁵⁵ y *génie d'exécution*⁵⁶). Por otro lado, posee elementos que podemos juzgar propios de un tratado moderno, como es la introducción de notas a pie de página y detallados índices analítico y alfabético de materias.

En cuanto a la técnica del violín, plantea un estudio gradual: “esta marcha consiste en partir de los elementos más simples para llegar, por grados, hasta las cosas más complejas” (Baillot, 1834, p. 242). Es por esto, que en *L'Art du violon*, las lecciones están estructuradas en tres fases:

1. Definición y explicación del aspecto técnico a tratar, con la inclusión de un ejemplo como apoyo pedagógico.
2. Estudios mecánicos que permiten trabajar la dificultad técnica a dominar.
3. Aplicación de todos los principios anteriores a un fragmento musical elegido dentro de un catalogo de música antigua o moderna que el autor incluye al final de la obra.

Así, tal y como explica Baillot, “tras cada definición leída atentamente por el alumno y cada ejemplo demostrado por el profesor, tras cada estudio mecánico de una lección, se debe elegir un fragmento melódico o desarrollado, relativo a cada lección, siguiendo por regla general el orden cronológico” (Baillot, 1834, p. 10). Dentro del mencionado *Catálogo de obras de autores cuyas composiciones sirven para la enseñanza en las clases de violín del Conservatorio*, Baillot realiza una división en dos grandes grupos: “Compositores muertos” (en número de 24, entre los que se incluye, además de a violinistas barrocos, a otros posteriores como Kreutzer, Rode, Viotti o Gaviniès) y “Autores vivos” (también 24, incluyendo a Paganini).

Por otro lado, el tratado de Baillot constituye un importante documento a la hora de obtener información sobre ornamentación, cadencias y preludios, que podemos encontrar ampliamente explicados en las páginas 156 y 190. Siendo esta una práctica prácticamente olvidada hoy en día, las indicaciones técnicas y ejemplos aportados a lo largo de más de treinta páginas convierten a *L'Art du violon* en una relevante fuente para la interpretación histórica.

⁵⁵ He decidido traducir *aplomb* por “moderación” por considerarlo más fiel a las intenciones del autor, cuyas enseñanzas preconizan el equilibrio, no únicamente relacionado con la justeza rítmica, sino con la interpretación en general.

⁵⁶ Si bien *génie d'exécution* podría ser fácilmente traducido por “talento para la ejecución”, he preferido mantenerlo en el francés original por considerarlo un término con identidad propia, tal y como ocurre con otros términos franceses como *élan* o *spleen*.

Como ocurría en el caso de Woldemar, la influencia de Viotti en la redacción del *Méthode* es claramente perceptible en la importancia otorgada al estudio de las escalas, tradición que prácticamente todos los métodos y tratados posteriores continuarán. Más de la mitad de las páginas de este libro están dedicadas a su estudio en una u otra forma: escalas en todas las posiciones, escalas cromáticas, escalas en dobles cuerdas y estudios basados en escalas.

La escala es la escalera de nuestro sistema musical; ella se ofrece tal y como es, un canto noble y simétrico, susceptible de una gran expresión y de variedad; ella se presta a todos los movimientos de la armonía, ella acompaña a todas las melodías y, aunque reflexionemos sobre sus límites, nos cuesta comprender cómo cinco tonos y dos semitonos pueden albergar tantas combinaciones y presentar tantos recursos. No deberíamos sino estudiarlas bajo todos sus aspectos y todas sus formas: son la paleta sobre la cual debemos preparar los colores, para tener a nuestra disposición todos los diferentes tonos y los matices más delicados. (...)

[El estudio de las escalas] hecho cada día cuidadosamente, aporta a la práctica de los estudios elementales, una seguridad y una rectitud que, de otro modo, no podríamos obtener en años (Baillot, 1834, p. 45).

Para Baillot, las escalas son el medio por el cual el alumno va a adquirir un conocimiento que le permita dominar bien todas las dificultades técnicas y así no ocuparse más que del pensamiento musical.

Dentro de los consejos que incluye en su método sobre cómo se deben estudiar, especifica: “[se debe] dedicar al menos una hora cada día a la práctica de todas las dificultades elementales sobre las escalas en todas las tonalidades, siguiendo la fórmula” (Baillot, 1834, p. 250). Según sus indicaciones expresas, éstas deben de memorizarse, aspecto en el que insiste de manera recurrente: “ 24 escalas de una octava en todos los tonos. En el medio del arco. Para practicar de memoria” (Baillot, 1834, p. 22), “Escalas diatónicas de dos octavas. Fórmula a aplicar, *de memoria* (sic), a todos los principales estudios fundamentales. (...) para practicar *a tempo* y *de memoria* (sic).” (Baillot, 1834, p. 46). Constantemente, debajo de cada título de tipo de escala a estudiar aparece la indicación “para tocar de memoria”. Sin duda del estudio de memoria de los estudios y piezas musicales se deriva una mayor atención a los gestos y los diferentes golpes de arco, para cuyo estudio éstas suponen, por tanto, una base fundamental.

Para evitar la rudeza y falta de musicalidad que pudiera producirse en su práctica, todas estas escalas aparecen con un acompañamiento de un segundo violín compuesto por Cherubini. Para Baillot el estudio de las escalas era tan sumamente importante que el 16 de septiembre de 1812, con más de cuarenta años y una reputación a sus espaldas, escribió: “Pasaba la noche [en el pueblo] y volvía todas las mañanas a por mis escalas por temor a perderlas” (Lister, 2009, p. 165).

Sin embargo, en Baillot cabe también la audacia, en especial en aquellas cuestiones relacionadas con el timbre. En los *Vingt-Quatre Études* que constituyen su *L'Art du violon*, tras analizar las ventajas e inconvenientes de las *scordaturas* propuestas por algunos autores (Tartini, Barbella, Nardini, Lolli, Paganini, Mazas y Bériot), propone su propio nuevo tipo de afinación inventando un nuevo tipo de *scordatura* que rebaja un semitono la afinación de la cuerda de Sol hasta un Fa sostenido, favoreciendo un “efecto dulce y grave, que facilita el arpeggio y la finalización del fragmento” (Baillot, 1834, p. 228). Las ventajas de esta primera propuesta de *scordatura* las muestra Baillot en su Estudio núm. 15 (Baillot, 1834, p. 239). Otra variante consiste en hacer descender la cuerda de Sol hasta un Re grave (por tanto la octava inferior de la tercera cuerda), como en su Estudio núm. 23, sirviendo ésta de base a los grandes acordes de cuatro sonidos que aparecen al final de la obra (Baillot, 1834, p. 240).


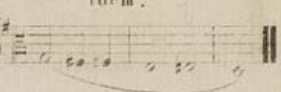
<p>Employé par l'Auteur de cette Méthode.</p> <p>9</p> 	<p>Surprise d'un effet doux. Note grave favorable à l'arpège. $\frac{1}{2}$ Ton de plus au grave.</p>	<p>La 4^e corde ainsi baissée ne tiendrait point l'accord si l'effet était prolongé.</p>
<p>Idem.</p> <p>10</p> 	<p>Surprise plus prolongée; d'un effet doux et grave; favorable à l'arpège et à la terminaison du morceau. Une quarte de plus au grave.</p>	<p>La 4^e corde, plus tendue que dans le passage précédent, tiendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé. Pour éviter cet inconvénient on pourrait mettre une 4^e plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des notes du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.</p>
	<p>Malgré les inconvénients plus ou moins grands que nous venons de signaler, l'expérience prouve que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses manières d'accorder le Violon.</p>	

Ilustración 6. Ejemplos de *scordatura* propuestos por el autor (Baillot, 1834, p. 228) (BNF).

Dentro de las posibilidades expresivas a las que alude Baillot se encuentran las variables tímbricas y el carácter específico de cada cuerda, a los que dedica un apartado en *L'Art du violon*. Mediante la elección de una correcta velocidad y presión del arco, así como un determinado punto de fricción con las cuerdas (más cercano al puente, al diapasón, etc), se puede llegar a imitar el timbre de determinados instrumentos, como el oboe, la flauta la trompa, la trompeta, el piano, el arpa o incluso el órgano (Baillot, 1834, p. 140). Por su parte, cada una de las cuerdas posee un carácter distinto, cualidad que es importante conocer para utilizar sus posibilidades: la cuerda *prima* posee carácter de voz de soprano y resulta análoga a la flauta; la segunda cuerda a la voz femenina y resulta afín al sonido del oboe, cuyo timbre explica cómo podemos llegar a imitar. La tercera cuerda poseería carácter de contralto, así como la cuarta al de tenor, pudiéndose simular con ésta el sonido de una trompa. Instrumentos como el piano, el arpa o el órgano exigen para su imitación del uso de acordes, dobles cuerdas o armónicos (Baillot, 1834, pp. 140-143).

2.5.2. Arco en cuádruples cuerdas y la huida del efectismo

Para obtener este tipo de acordes de cuatro sonidos, Baillot vuelve a sugerir una solución innovadora sosteniendo el arco de una manera poco habitual: la vara por debajo del violín y las crines, sostenidas y tensadas por la mano, frotando las cuerdas. De este modo también se puede tocar únicamente sobre dos o tres cuerdas a la vez bajando o subiendo la mano derecha (Baillot, 1834, p. 225)⁵⁷. Estos modos resultan útiles, nos especifica el autor, a la hora de aportar un carácter dulce, grave o misterioso a los *Adagios* o a otras piezas de sentido religioso y calmado.

Según Penesco (2005, p. 12), no solo Baillot, sino también Alexandre Boucher (1778-1861), reconocido violinista francés, utilizaba este procedimiento con el objetivo de aproximarse lo máximo posible al “halo sonoro” producido por el piano o incluso el órgano, “el más majestuoso de los instrumentos, aquel que, desde hace tantos siglos, siempre ha constituido el órgano supremo de la plegaria” (Baillot, 1834, p. 224)⁵⁸. Por su parte, Baillot (1834, p. 223) busca producir un sonido similar al del órgano apoyando el arco con fuerza sobre las cuerdas y acercándolo a continuación hacia el puente. Busca, de esta manera, diferenciarse de todos aquellos que, como Boucher, buscaban el éxito fácil en el virtuosismo excéntrico que recurría a exhibiciones técnicas, en muchos casos carentes de fundamento. Para Baillot todas estas experiencias encuentran su justificación en el incremento de posibilidades expresivas que aportan algo adicional al instrumento: “El mecanismo durante el estudio no es suficiente por sí solo, es necesario que sea ayudado por el sentimiento” (Baillot, 1834, p. 133).

Alexandre Jean Boucher (1778-1861), alumno de Subrin de Sainte-Marie, P. Gaviniès y G. Navoigille, fue un reconocido violinista cuyo estilo interpretativo no estaba

⁵⁷ A mediados del pasado siglo, Knud Verstergaard idea un arco “Bach” cuya curvatura permitía interpretar las dobles, triples y cuádruples cuerdas de las obras para violín solo de J. S. Bach.

⁵⁸ De hecho, Boucher compondrá una *Invention* para violín solo que se inicia con un *Lento religioso* en cuádruples cuerdas, imitando, según él mismo afirmaba, al órgano del Convento de los Agustinos de Segovia (Penesco, 2005, p. 12). El manuscrito autógrafo de esta obra, datado el 28 de enero de 1848, se puede consultar en el departamento de Música de la W 24, 171). La referencia a este órgano resulta muy interesante, ya que la estética sonora de los órganos barrocos ibéricos resulta muy diferente del timbre empastado del órgano romántico francés. Sin duda Boucher lo conocería durante su estancia en España como miembro de la Real Capilla. Para más información sobre este tipo de órganos véase la tesis de Luciano Reinoso Robledo (1990) *Integración de la música y la arquitectura en España: el órgano histórico-artístico en Segovia*.

exento de polémica. Con 26 años viaja a Madrid⁵⁹ para en agosto de ese mismo año recibir una recomendación para actuar ante la duquesa de Osuna, conocida mecenas. Desatendiendo su invitación, Boucher se cuela en palacio, lo que provoca el enfado de ésta, ya que previamente ella lo había llamado para que actuara en su casa (Ortega Rodríguez, 2010, pp. 392-393). Su éxito fue inmediato, consiguiendo en seguida la protección de Carlos IV. En julio de 1796 éste le nombra músico de cámara con 12.000 reales de sueldo, concediéndole a su vez plaza como supernumerario de violín en la Real Capilla en 1798 tras el fallecimiento de Cayetano Brunetti. En su expediente en los archivos del Real Palacio, en donde figura como “Juan Alejandro Boucher”, aparece consignado como “Director de música de la Real Cámara y primer violín de la Real Capilla⁶⁰”.

El modo en cómo Boucher consigue acceder al rey es relatado en las memorias de Blangini y recogido por Dubourg:

[Boucher] supo que el rey de España era un apasionado de la música, así que estaba ansioso porque éste le escuchara tocar pero, no teniendo conocimiento alguno de persona que le pudiera ayudar a introducirse en la Corte, hizo lo siguiente para conseguir sus propósitos. Un día, se colocó en la puerta del palacio junto al guardián de la entrada. Éste, inicialmente reacio a que permaneciera allí, finalmente se lo permitió, y Boucher comenzó a tocar de la manera más refinada. Pasado un rato, el carruaje del rey se aproximó, tocando entonces Boucher con mayor energía y delicadeza. El rey, sorprendido con lo que oía, se paró y preguntó quién estaba tocando. Al ser informado, pidió que Boucher le fuera presentado (Dubourg, 1852, p. 205).

En 1806 Boucher vuelve a París comenzando una carrera como solista que le llevará por toda Europa consiguiendo la admiración del público, si bien no la aceptación incondicional de los críticos y artistas que lo tildaban de charlatán por la teatralidad con la que aderezaba sus interpretaciones, llegando a tumbar el puente de su violín por sus movimientos desmesurados de brazos y piernas y la expresión sobreactuada de sus gestos. Spohr, quien lo conoce en Bruselas en 1819, habla de él en estos términos: “Su cara poseía un gran parecido con la de Napoleon Bonaparte, y se notaba que él había estudiado cuidadosamente el comportamiento del emperador, cómo se quitaba el sombrero, etc.” (TNGD, 2001, vol. IV, p. 90). Esta semejanza

⁵⁹ Según el Diccionario Grove, que sitúa su fecha de nacimiento y muerte en 1770 y 1842, respectivamente, Boucher habría realizado este viaje a Madrid con 17 años.

⁶⁰ AGP, Capilla Real, Sección Administrativa, Personal, Caja 16678, Exp. 19.

también es señalada por Dubourg (1852, pp. 206-207), que cuenta cómo durante un viaje a San Petersburgo, el propio Emperador Alejandro le pide a Boucher que participe en una broma a su madre haciéndose pasar por Napoleón.

Boucher llega a explotar este parecido hasta el punto de titular *Serment napoléonien* (1835) a unas de sus composiciones. Todos estos trucos algo superficiales llamaban mucho la atención del público, llenándose los teatros. En un arranque de vanidad Boucher llega incluso a denominarse a sí mismo el “Alejandro del violín”. Pincherle afirma sobre él:

Encontramos también a Ch. Lafont (1781-1839) paseando por el mundo su arte sutil, elegante, muy diferente del charlatanismo de su émulo Alexandre Boucher (1778-1861), el Sócrates, el Alejandro, el Napoleón del violín, como le gustaba calificarse... (...) un violinista en verdad dotado de un mecanismo prodigioso, de una bella sonoridad, de un aplomo formidable y de un desequilibrio mental digno de Lolli (Pincherle, 1922, p. 110).



Ilustración 7. Alexandre-Jean Boucher grabado por Frédéric Hillemacher, según el retrato original de Girodet datado en 1819 (BNF)

Sin embargo, pese a todas estas extravagancias, en palabras de Fétis, en su destreza en la ejecución de las dobles cuerdas, *staccato* y otras dificultades técnicas, solo era superado por Paganini (Grove 1890, vol. I, p. 263; TNGD, 2001, vol. IV, p. 90).

Boucher era tildado por sus contemporáneos de vacuo y efectista, hasta el punto de que Louis Spohr llega a decir de él: “Boucher era un violinista excepcional, pero también un gran charlatán” (TNGD, 2001, vol. IV, p. 90)⁶¹. No es de extrañar que Baillot no quisiera ser relacionado con él y sus métodos, aunque compartieran alguno de ellos, como la posibilidad de interpretar en las cuatro cuerdas a la vez que hemos señalado antes. En su intento de alejarse de la fama y las maneras de Boucher, Baillot se defiende de aquellos que pudieran tildarle de “charlatán” afirmando que lo principal es el efecto de la interpretación sobre la audiencia:

Hemos escuchado algunos ensayos de este procedimiento que no han sido mal acogidos por el público, pero que en seguida se han confundido con lo que denominamos *el charlatanismo*. Si comprendemos bien la palabra, ésta se aplica a aquellas cosas que no responden a lo que se promete de ellas, a aquellas que engañan con una apariencia de veracidad (...). Lo esencial es gustar, conmover con unos medios que no tienen nada de malo ni en sus principios ni en sus efectos (Baillot, 1834, p. 225).

Gustar, conmover, pero no a cualquier precio. Para Baillot, todo recurso al virtuosismo debe de estar justificado por la expresividad y no por un exhibicionismo técnico sin fundamento que solo busca el éxito fácil.

2.5.3. Paganini y Lafont. El duelo entre dos estilos

Si bien algunos textos afirman que Baillot escondió la cabeza cuando escuchó a Paganini interpretar armónicos, *pizzicatos* con la mano izquierda o pasajes en *staccato* (TNGD, 2001, vol. II, p. 490), éste le dedica al de Génova un párrafo en su introducción de *L'Art du violon* e incluye sus obras dentro del catálogo de autores recomendados para el aprendizaje del violín que cierra su obra.

⁶¹ Para más información sobre la figura de Boucher, véase ROBLEDÓ ESTAIRE, L. (1991). “La música en la corte de José I”. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 46, pp. 205-244).

Baillot justifica la presencia de Paganini en su método por el éxito reciente que éste acababa de obtener en sus conciertos en París. Para él, el estilo del genovés no tiene parangón con el de otros virtuosos, lo que le aporta el interés de la novedad, pese a que sus interpretaciones se basen principalmente en el empleo de ciertas dificultades técnicas, como los armónicos, el *pizzicato* o las *accordaturas*, que ya se habían utilizado anteriormente y que incluso habían caído en desuso, pero a las que él añade otros efectos, como los dobles armónicos o el empleo exclusivo de la cuarta cuerda haciendo que “el violín, entre sus manos, se convierta en otro instrumento” (Baillot, 1834, p. 6)⁶².

Paganini es capaz de crear nuevos efectos, pero ¿es capaz de utilizarlos en su justa medida?

A menudo el arte pierde por un lado y obtiene por el otro: se pierde en simplicidad lo que se gana en elegancia, en sonidos graves, lo que se añade en sonidos agudos, en canto expresivo y natural lo que se encuentra en los golpes de efecto, en grandeza, lo que se consigue en delicadeza: sin embargo, el talento puede emplearlo todo con éxito mientras lo haga con mesura, es decir, sin sobrepasar ciertos límites que el gusto debe fijar (Baillot, 1834, p. 6).

Podemos entrever una crítica al estilo de Paganini en estas palabras de Baillot, pero sin embargo, éste no deja de mencionar el tratado de Carl Guhr (1829), *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, en donde se explican de forma detallada todos los artificios técnicos empleados por Paganini⁶³. Por otro lado, estas menciones no hacen sino aportar información, sin llegar a legitimar el método de Guhr que de ningún modo constituye una continuación al método del Conservatorio, “compuesto en otro sistema diferente” (Baillot, 1834, p. 6)⁶⁴.

Pero el arte de Paganini no era aceptado por todos sino que muchos veían sus alardes técnicos con cierta reticencia. Las dos posturas dispares respecto a diferencia de

⁶² Debemos tener en cuenta que, con la salvedad de los dobles armónicos, Paganini no introduce elementos nuevos: los armónicos simples ya habían sido empleados por Mondonville y Ferrari, los grandes saltos en los cambios de posición habían sido abordados por Gaviniés, Lolli o Locatelli cuyos *Caprichos enigmáticos* inspiraron claramente su técnica. Las *scordaturas* venían siendo utilizadas por algunos violinistas en el siglo XVII, así como los *pizzicatti* de la mano izquierda en acompañamiento de un canto sostenido aparecen en el *Hortulus Chelicus* (1688) de Johann Walther.

⁶³ El texto de Guhr aparece en su edición alemana en 1829 y, un año más tarde, traducido al francés.

⁶⁴ El debate acerca de Paganini y sus recursos técnicos sigue aún vigente en nuestro país casi un siglo más tarde. En palabras de Enrique Fernández Arbós, “al servirse de estos procedimientos, Paganini los trata con los recursos del genio, aumentados por su maravilloso mecanismo y por un sentido intuitivo del efecto, que les confiere un carácter de verdadero arte” (1924, p. 32).

estilos tuvieron su enfrentamiento en un duelo encarnado en la figura de Paganini y Charles Philippe Lafont (1781-1839). Alumno de Kreutzer y de Rode y, por lo tanto, importante representante de la escuela francesa, Lafont propuso un duelo violinístico a Paganini en un encuentro con éste en la Scala de Milán en 1816. A propuesta de Lafont, ambos deberían de dar un concierto cuyo programa estaría integrado por el *Doble concierto* de Kreutzer y cuyo vencedor terminó siendo supuestamente Paganini. La historia varía en función de las fuentes. Dubourg, quien compara el encuentro entre Lafont y Paganini como si de Troilo y Aquiles se tratara (1852, p. 32), se extiende más explicando que:

La impresión producida por Lafont, con su tono refinado, su grácil y elegante interpretación, fue inmediatamente eclipsada en su totalidad por la superlativa maestría mostrada en la interpretación del hechicero genovés quien intencionadamente seguía a su competidor, para establecer su superioridad en todos los aspectos: sobrepasándole en el reflexivo *Adagio*, superándole en las ágiles dificultades de ejecución... (Dubourg, 1852, p. 123).

Unos catorce años después de este suceso, en 1830, Lafont debía de seguir molesto ya que envía una carta al periódico francés *Harmonicon* en donde niega la versión oficial e incluso llega a atribuirse una ventaja parcial alegando que “yo no he sido derrotado por Paganini ni él por mi” y defiende la escuela francesa como “la primera en el mundo del violín” (TNGD, 2001, vol. XIV, p. 110; Dubourg, 1852, pp. 123-124). El 7 de abril de ese mismo año, el *Harmonicon* se hacía eco de la contestación de un “Signor Francesco Cianchetti” quien afirmaba haber presenciado el suceso y que la opinión del público había sido favorable al italiano. El propio Paganini, sin dejar de atribuirse la victoria, le quitaba importancia al asunto desde la modestia (Dubourg, 1852, p. 124).

Pese a lo relevante del encuentro de estos dos virtuosos, con un estilo tan diferente, Fétis, en su *Biographie universelle des musiciens* (1868), a la hora de hablar de Lafont, no concede al tema más que una mínima alusión afirmando escuetamente “en 1812, lucha en Milán con Paganini” (Fétis, 1868, vol. V, p. 163). Paul David, en su entrada sobre Lafont del Diccionario Grove de 1890 tampoco hace una mayor referencia al tema (Grove, 1890, vol. II, p. 84). Sin embargo, Dubourg pone en boca de Fétis las siguientes palabras:

No se puede negar que Lafont mostró una gran imprudencia en esa ocasión. Sin duda él posee cualidades de orden clásico, mayor pureza, y más análoga con el gusto francés de su tiempo que Paganini. Sin duda él posee un mayor volumen y uniformidad de tono: pero respecto a la imaginación, la poesía de la interpretación y el dominio de las dificultades, no tiene parangón con su antagonista. En un concierto en el Conservatorio de París, la palma, en 1816, quizás le hubiera sido concedida (a Lafont), pero en presencia de una audiencia italiana, ansiosa de novedades, originalidad y fuerza, debe de haber sucumbido (Dubourg, 1852, p. 124).

2.5.4. Sobre la expresión y el estilo propios. El buen gusto que repugna todo exceso

Al igual que en el *Méthode de violon* (1803), Baillot introducirá un apartado en *L'Art du violon* (1834) dedicado a los medios de expresión, teniendo por tales el sonido, el movimiento, el estilo, el gusto, la moderación y el *génie d'exécution*. Si en las páginas anteriores se ha venido considerando al violín desde un punto de vista puramente técnico, aportando los materiales pedagógicos necesarios para vencer las dificultades elementales propias del instrumento, es ahora cuando, dominadas éstas, Baillot pasa a explicar cómo se deben aplicar los conocimientos adquiridos a la interpretación de la música. Se debe elegir bien el repertorio a interpretar de modo que éste posea una dificultad progresiva -concepto éste, de lo “progresivo” y “gradual” tan repetido a lo largo del texto- capaz de formar al mismo tiempo la técnica y el gusto (Baillot, 1834, p. 262).

Recomienda crearse un sonido personal, característico de uno mismo, al igual que Tartini, Paganini, o Viotti. Mediante la imitación de estilo de los grandes modelos Baillot afirma que se llega a adquirir un estilo propio, obteniendo un carácter original de manera natural ya que la originalidad nunca debe ser el objetivo en sí, “no podemos fingirla sin traicionarnos a nosotros mismos y sin resultar extraños: es labor del buen gusto el prevenir esta enfermedad más común de lo que podríamos pensar” (1834, p. 265). Las alusiones a los efectismos histriónicos de violinistas como Boucher -charlatán para unos, virtuoso para otros- son obvias.

Por otro lado, debemos evitar confundir la pasión en la interpretación con las alteraciones de tempo y ritmo no justificadas y ajenas al autor. Es necesario desarrollar la moderación, en un sentido de equilibrio.

[Es necesario moderar] la vivacidad de los sentidos y reglar las pasiones que animan al ejecutante; si se deja llevar por ellas, [añadirá] más rapidez, más matices, más efectos; si se cohibe demasiado resultará frío. El arte consiste en mantener el equilibrio entre el sentimiento que nos transporta y el que nos retiene; es tal y como vemos, un tipo de moderación distinta a aquella que se ocupa únicamente de la división exacta del tiempo, se debe tanto a costumbre como a la madurez del talento (Baillot, 1834, p. 266).

Baillot está a favor de los progresos técnicos y el enriquecimiento del mecanismo del violín siempre y cuando éstos sigan al servicio de la música. Es por ello que se muestra reticente al abuso de elementos como el *staccato* en los *ricochets*, los sonidos armónicos en las dobles cuerdas o los matices en *pizzicato* de las dos manos, e invoque a menudo el buen gusto que repugna todo exceso. Con el fin de preservar el carácter esencial del violín, las innovaciones deben de permanecer expresivas y no constituir un muestrario de virtuosismo vacío de significado. Baillot afirmará en numerosas ocasiones preferir tocar el corazón de su audiencia que buscar el provocar su admiración por excesos técnicos (Penesco, 1999).

Por otro lado, la comprensión profunda del estilo de cada compositor -o *genie d'exécution*- es algo fundamental. Contrariamente a Paganini que, en gran medida, no ejecuta en público más que sus propias obras antes que las de los grandes maestros, Baillot nos define el *génie d'exécution* como “traducir todo, animar todo, transmitir al alma del oyente el sentimiento que el compositor tuvo en la suya” (Baillot, Rode et al. 1803; Baillot, 1834, p. 266). Fayolle, en su libro *Paganini et Bériot ou Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon* afirma sobre Baillot: “posee el *génie de l'exécution* pues él se desprende de sí mismo para convertirse una y otra vez en Haydn, Boccherini, Mozart y Beethoven” (Fayolle, 1831, p. 41, citado en Penesco, 1999, p. 95).

La fidelidad al compositor también se ve reflejada en aspectos tan importantes como la digitación. La visión de Baillot, además, resulta en este tema muy innovadora. Él

distingue tres tipos de digitación: la más segura, la más fácil y la característica o expresiva de cada autor. Si en un pasaje difícil el autor ha marcado una digitación, esa es la que debemos realizar en la medida que podamos, ya que ésta es muestra de su carácter y estilo compositivo. Sin embargo, si el pasaje carece de indicaciones, podemos elegir aquella digitación que sea más segura desde el punto de vista de la afinación. Algo distinto ocurre en el caso de aquellos intérpretes que poseen manos de pequeño tamaño, entonces se debe de elegir la digitación más sencilla de modo que se adecue a las capacidades y características físicas de cada uno. Más allá de estas apreciaciones, si estudiamos el estilo de cada autor, veremos las diferencias que existen entre ellos a la hora de optar por una u otra digitación. Baillot (1834, p. 147) afirma que Viotti se mantenía todo lo posible en la misma posición, evitando así el movimiento de la mano pero a su vez obligando a cambiar de cuerda frecuentemente; Kreutzer, sin embargo, cambiaba a menudo de posición sobre todas las cuerdas, lo que resultaba muy adecuado para dotar de brillantez determinados fragmentos; Rode, por su parte, cambiaba de posición dentro de una misma cuerda, aportando unidad de expresión y homogeneidad de sonido. Para interpretar las obras de un autor, según Baillot, debemos marcar una digitación expresiva que siga los principios del *génie d'exécution*, asemejándose en todo lo posible a las empleadas por éste evitando de este modo desnaturalizar su estilo y caer en una confusión de géneros (Baillot, 1834, p. 147).

Otro aspecto importante a tener en cuenta es el de la personalidad del alumno y su libertad interpretativa y las posibles limitaciones que a éstas impongan la pertenencia a una u otra escuela.

Baillot se muestra siempre preocupado por dejar que la personalidad del alumno se desarrolle de manera plena, guiando y favoreciendo esta eclosión al aportarle unas sólidas bases musicales e instrumentales sin que el hecho de pertenecer a una escuela coarte su libertad interpretativa. El primer objetivo de un método de enseñanza debe ser el de desarrollar la inteligencia y ejercitar la capacidad de juicio del alumno:

Desde los orígenes del Conservatorio hemos trabajado de buena fe en evitar que los alumnos que nos son confiados devengan prisioneros de una escuela, buscando el dar a la propia escuela la más grande extensión posible y de dejar a los alumnos la mayor de las libertades en su desarrollo (Baillot, 1834, p. 3).

2.5.5. Metrónomo y expresividad

En un intento de cuidar la expresividad, Baillot previene del uso estricto del metrónomo al que acusa de insensibilidad y de rigidez inflexible (Baillot, 1812, p. 4; 1834, p. 252); las indicaciones metronómicas de *tempo* no deben ser más que una referencia para el ejecutante. Sugiere su uso en el estudio de fragmentos musicales cuya regularidad rítmica lo permita para, inmediatamente a continuación, interpretar este mismo fragmento sin metrónomo, “ya que está probado que ni los ejecutantes ni quien les dirige pueden doblarse a un movimiento matemáticamente regular, ya que es incompatible con la expresión” (Baillot, 1812, p. 4).

Admirable instrumento, reloj de la música, cronómetro perfeccionado que, fijando perpetuamente el movimiento dado por el impulso del genio, hace escuchar las divisiones con una igualdad perfecta siguiendo una de las grandes leyes de la naturaleza. Regulador sublime, sumiso sin embargo a la inteligencia y el sentimiento que saben seguirle o apartarse a propósito (Baillot, 1834, p. 252).

Baillot ya estaba familiarizado con el uso de algunos modelos de metrónomo. Cuando Despréaux presenta su “chronomètre musical” al Conservatorio, Baillot es el encargado de escribir un informe sobre él⁶⁵. Otros autores también lo recomendaban, como es el caso de Louis Spohr, representante de una de las ramas más austeras de la escuela alemana de violín. En este caso, con el objetivo de perfeccionar la precisión en la medida del tempo, Spohr aconseja el uso del metrónomo, en concreto el patentado por J. N. Maetzel en 1815 a partir de un diseño de D. N. Winkel (Spohr, 1850, p. 28).

2.5.6. *Per ben suonare bisogna ben cantare*. El canto como modelo

La música es un lenguaje cuyas frases necesitan una puntuación, pero más que una voz hablada, para Baillot el modelo es el canto, cuyos principios se deben de aplicar

⁶⁵ El texto completo de este informe sobre el cronómetro musical de Despréaux se encuentra en los archivos digitalizados del Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, Fonds Baillot: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot/Rapport-sur-le-chronometre-musical-invente-par-M.-Despreaux-Pierre-Baillot/%28offset%29/11> (Consultados el 6 de junio de 2016).

El Conservatorio de París adoptaría el cronómetro como elemento auxiliar al estudio en 1812.

al violín. El timbre del violín es para él una segunda voz humana (1834, p. 5). De este modo hace suya la máxima de Tartini: *Per ben suonare bisogna ben cantare*. Los principios que aplicamos al modo en cómo gestionamos la respiración en el canto son aplicables al uso del arco: él hace el oficio de la respiración y quien marca las pausas, que es en lo que principalmente consiste el arte de frasear (Baillot, Rode et al., 1803, pp. 135-136).

Así mismo, Rode hace hincapié en este aspecto afirmando en la introducción de algunos de sus *Caprichos* que el fin supremo del violín debe ser el de “cantar”⁶⁶.

Las cuerdas del violín son comparadas con las tésituras vocales y Baillot sugiere el empleo -en su justa medida- de dos elementos asociados al canto: el *portamento* [*port de voix*] y el *vibrato* que, en esta época, no era aún continuo, como lo será posteriormente, sino que se reservaba esencialmente para los pasajes melódicos y las notas largas. Pero las aplicaciones de la técnica del canto a la técnica del violín no se acaban ahí:

Existe una regla general que no podemos olvidar: todos los pasajes que van del grave al agudo deben realizarse aumentando la fuerza del sonido, así como debemos disminuirlo en aquellos que van del agudo al grave. Ésta es una ley de rigor en el canto y es del propio Método de canto que la hemos tomado (Baillot, Rode et al., 1803, p. 137).

A la hora de tratar sobre la producción de sonido al pasar el arco por las cuerdas, Baillot vuelve a reafirmar esta relación: “es así que podemos cantar con el violín, a imitación de la voz que no se altera con sacudidas ni separa los sonidos, sino que los sostiene y pasa de uno a otro” (1834, p. 97).

El hecho de inspirarse en la técnica de otro instrumento como el canto no es contrario a la creación de un lenguaje idiomático propio, y no nos debe de extrañar esta relación entre ambas técnicas interpretativas, dada la naturaleza melódica de ambos y las analogías en la producción del sonido, que permiten efectos comunes como, por ejemplo, el *portamento* o el *vibrato*.

⁶⁶ Rode debió de estar influido por la idea de la utilización del canto como modelo por una gira de conciertos por los Países bajos y Alemania que realizó en 1801 junto a la célebre cantante italiana Giuseppina Grassini (1773-1850).

2.5.7. Sobre el arco como característica técnica de la escuela francesa

El arco será siempre uno de los puntos fuertes de la enseñanza del Conservatorio parisino desde su creación. Ya en el *Méthode* de Baillot, Rode y Kreutzer se tratará de estabilizar una de las características futuras de la escuela francesa de cuerda como es el tratamiento del arco, intentos que el propio Baillot continuará en *L'Art du violon*. De hecho, una de las razones del éxito de este método en toda Europa es que éste constituye el primer texto adaptado a las características del arco de Tourte⁶⁷. En este sentido, podemos considerar el método de Woldemar como un precursor de la utilización de este tipo de arco por el que manifiesta en varias ocasiones su preferencia en pro de la adaptación a estilos y repertorios más modernos. Sin embargo, no constituye, como el de Baillot, un texto práctico en su totalidad adaptado a las posibilidades técnicas de este nuevo arco.

Esencial para Baillot, éste aconseja al alumno hacer “un estudio específico de la división del arco” tal como se sigue haciendo hoy en día en “talón”, “medio” y “punta”, así como ejercitarse “en los diferentes golpes de arco para introducir variedad en la ejecución y multiplicar los acentos” (Baillot, Rode et al. 1803, p. 5; Baillot, 1834, p. 92).

Citando a Savart, Baillot expone las diferentes variables del arco a la hora de conseguir un sonido más o menos potente: distancia entre las crines del arco y el puente, así como la presión del arco sobre las cuerdas, siendo también necesario pasar el arco más lentamente sobre los sonidos graves que sobre los agudos para obtener la misma intensidad de sonido (1834, p. 130), sin embargo, pasa por alto un aspecto muy importante como es la aplicación del peso del brazo sobre la cuerda.

El nuevo modelo de arco de Tourte, con una mayor tensión en las crines, permitía, además de un mejor *legato*, la posibilidad de saltar y de atacar la cuerda tanto al talón como a la punta. Ésto dio lugar a una nueva clasificación de golpes de arco como el *martelé* o el *spiccato*.

⁶⁷ El nuevo arco de Tourte, denominado “Viotti” por la colaboración del italiano en su diseño, difería notablemente del arco de Cramer, modelo de arco alemán que se comenzó a utilizar en la orquesta de Mannheim, de transición entre el arco barroco y el de Tourte. Este último poseía una vara más larga y un mayor número de crines por lo que era más fácil de controlar facilitando determinados golpes de arco, especialmente los saltados.

Baillot divide los golpes de arco en tres categorías: firmes o a la cuerda [*mats*], elásticos [*élastiques*] y sostenidos [*trainés*]. Entre los primeros encontramos, en función de la longitud del arco utilizado, el *grand détaché*, el *martelé* y el *staccato*; entre los elásticos, el *détache léger*, el *perlé*, el *sautillé* o saltillo, y el *staccato à ricochet*; entre los sostenidos, un *détaché appuyé* y un *détaché flûté* (Baillot, 1834, p. 100). Otros tres golpes de arco no incluidos en alguna de estas tres categorías sería el *bariolage*, el *arpeggios* y el *saccade*. De entre ellos destaca este último ya que, por sus características, podemos relacionarlo con el que Spohr denomina como *coup d'archet* de Viotti.

En opinión de Marek Janowski, director musical de la Orchestre Philharmonique de Radio-France, esta característica particular del arco de la escuela francesa permanece hoy en día:

En lo que concierne a la escuela de cuerda, la técnica de arco “a la francesa” es fundamental, y en particular su arte del “golpe de arco”. Sabemos bien que un golpe de arco influye en la calidad del propio sonido. O el arte del *legato*, especialmente refinado en Francia, da un sonido más claro y más elegante que en Alemania especialmente, donde las cuerdas cambian más a menudo de arco en una misma frase, aportando así un sonido más pesado y profundo, un modo de interpretar adaptado a un estilo Brahms, Wagner o Bruckner (Chassain, 1999, pp. 25-26).

2.5.8. Indicaciones sobre luthería: sordinas, almohadillas, violines y cuerdas

También al abordar los matices tímbricos del instrumento, Baillot nos habla de la sordina, como elemento artificial

...que parece dar al sonido una especie de modo menor. Su timbre velado posee algo de misterioso, de dulce y de quejumbroso. Refresca y hace reposar los sentidos tan a menudo fatigados por los efectos llamativos, prepara para otras impresiones que resultan ser más fuertes ya que han sido presentadas por contraste, dispone al recogimiento, favorece las emociones profundas que tanto encanto tienen para las almas tiernas y melancólicas (Baillot, 1834, p. 221).

Las palabras del autor sobre la sordina nos aportan una valiosa información sobre la luthería de la época. Frente a los inconvenientes prácticos de la sordina, como la necesidad de interrumpir la ejecución para colocarla sobre el puente -así como para quitarla de él-, Baillot invoca a los constructores a que inventen un mecanismo que permita al ejecutante hacer uso de la sordina a voluntad sin tener que parar de tocar. Sin embargo, en lo que parece un añadido posterior al texto, en pie de página, menciona la invención de una sordina por el violinista J.-Fr. Bellon, Primer premio de 1823 en la clase de R. Kreutzer en el Conservatorio de París. Baillot se hace así eco de una creación relativamente reciente, ya que según el Catálogo del Museo de la Música del Conservatorio de París de 1875, donde se encuentra una sordina para violín y otra para violoncello de Bellon donados ambos por Eugène Gand, se establece 1832 como fecha de invención de este artilugio, dos años antes de la edición de *L'Art du violon* (Naud, 2004, p. 329). Éste, tal y como quedaría reflejado en el *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1830-1834*, habría sido estudiada por la Academia en 1834, el mismo año de la edición del método de Baillot.

Nuestro colega M. Savart ha examinado con detenimiento, tanto desde el punto de vista mecánico como acústico, la sordina de M. Bellon, encontrándola satisfactoria para el uso al cual está destinada.

En cuanto al efecto musical, todos hemos reconocido que la sordina de M. Bellon tiene como principal resultado el debilitar el sonido del instrumento sin por ello cambiar el timbre del instrumento de una manera notable: de manera que la podemos considerar como un medio muy poderoso de hacer variar, de la manera más fácil y con una prontitud extrema, la intensidad del sonido hasta reducirlo casi a nada.

Señores, por lo tanto, tenemos el honor de rogarles el permitir a M. Bellon el hacernos escuchar en una sesión los efectos de su sordina; nuestro célebre violinista Baillot ha querido hacerse cargo de ello. Tras esta audición y en segunda lectura de nuestro informe, si la Academia lo encuentra conveniente, estimaremos el conceder a M. Bellon su honorable aprobación.

Firmado: Savart, Cherubini, Auber, Paër y Berton, ponente (Naud, 2004, p. 329).

En España este invento llegaría unos años más tarde. Uno de los almacenistas más activos de la primera mitad del siglo XIX en Madrid, el también editor e impresor

Bernabé Carrafa anunciaba en 1857 en su catálogo de instrumentos sordinas para violín de ébano, de hueso, Melchort, “misteriosas” de asta y latón, pero también De Bellon, “que se ponen y se quitan sin dejar de tocar”⁶⁸.

Posteriormente, en 1867, el luthier y comerciante J. B. Vuillaume crearía la “sordina instantánea”, utensilio que colocado cerca del cordal permitía colocar o levantar la sordina sobre el puente del instrumento mediante un ligero movimiento del mentón, posibilitando la ejecución de efectos como ecos y otros. En una carta a su yerno Delphin Alard, datada el 19 de febrero de 1871, Vuillaume explica: “Según tu deseo he mejorado mi sordina. Ahora puede adaptarse a todos los cordales por un medio muy simple e instantáneo. Si en tu tiempo de ocio quieres componer una pieza para los tontos muy simple y muy fácil, la llamaremos “El eco de los Alpes” (Colección del Baron d'Ussel, citado en *Violons. Vuillaume*. 1998, p. 246).

No debemos olvidar que este tipo de invenciones respondía al deseo y propensión desmesurada de los constructores de instrumentos del siglo XIX por la innovación, la invención y el perfeccionamiento de los instrumentos. Para asegurarse el éxito y destacar en la feroz competencia con otros constructores, era necesario patentar un número de invenciones que después poder llevar a las exposiciones nacionales, internacionales o universales para así obtener una distinción que publicitar después en los periódicos o incluso en los papeles de cartas.

SORDINAS.			
600	Para Violin. De las que se usan ordinariamente.	Ébano.	2
601	—	Hueso.	4
602	—	Melchort.	10
603	—	Misteriosas de asta y laton.	14
604	—	De BELLON, que se ponen y se quitan sin dejar de tocar.	50
605	Para Violonchelo. De las que se usan ordinariamente.	Éb.	4
606	—	Misteriosas de asta y laton.	16
607	Para Contrabajo. De las que se usan ordinariamente.	Éb.	56

Ilustración 8. Sordinas en el catálogo de instrumentos de Bernabé Carrafa (1857, p. 36) (BNE).

⁶⁸ Lamentablemente, no hemos encontrado referencias documentales a su uso por los violinistas españoles. Sin ninguna duda eran utilizadas cuando la obra a interpretar lo requería, pero no se han localizado opiniones vertidas sobre su uso por los intérpretes.

Únicamente en Francia, Malou Haine (1984, p. 220) ha censado más de 4.000 patentes de invención y certificados de audición musical depositados entre los años 1798 y 1900.

Sin embargo, la obtención de un registro de patente no conllevaba el reconocimiento oficial de su calidad, sino simplemente era un dossier descriptivo que daba derecho a la explotación comercial a su inventor durante 5, 6, 15 ó 20 años según la importancia de los derechos pagados. Toda mención a la patente en la publicidad obligaba a incluir la mención “sans garantie du gouvernement” [“sin garantías del Gobierno”] que los fabricantes disimulaban con un “S.G.D.G.”, sigla inteligible para los no iniciados que se hacían la ilusión de un reconocimiento oficial y que era hábilmente explotada por los constructores ambiciosos ante una clientela ingenua (Haine, 1998, p. 86)⁶⁹.

Las referencias a la sordina no constituyen el único avance en la luthería del momento, mentado por Baillot. Éste también realiza una de las primeras referencias al uso de una almohadilla o sucedáneo como ayuda para la sujeción del instrumento, en especial referencia a los niños y a las mujeres, como posteriormente tratarán Charles de Bériot y Ferdinand David en sus métodos :

Los niños o los jóvenes cuyos hombros aún no poseen la longitud suficiente para sostener el violín, y las damas que tocan este instrumento y que no poseen nada en su acomodo que las ayude a sostenerlo con facilidad inclinado del lado derecho, pueden rellenar este vacío existente entre el hombro izquierdo y el violín situando un pañuelo de tejido espeso o una especie de cojín. La experiencia nos ha demostrado que este medio ofrece grandes ventajas sin ningún inconveniente y que el pañuelo puede situarse por dentro del vestido a la altura del hombro sin que se note apenas (Baillot, 1834, p. 16).

⁶⁹ Sin embargo, pese a todos los adelantos técnicos propios del siglo y en clara referencia a las innovaciones de Félix Savart o Georges Chanot, Enrique Fernández Arbós afirma:

Desde que el gran Antonio Stradivarius, allá en el siglo XVII, fijó para siempre sus características, construyendo los más hermosos instrumentos musicales que han salido de manos mortales, el violín apenas ha cambiado un ápice. Nuestro violín es el violín que legaron a la Música los artífices de Cremona, con sus cuatro cuerdas acordadas en quintas, su mástil erguido y la graciosa voluta que forma capitel al extremo del clavijero. Todas las tentativas de perfeccionamiento que se han hecho luego resultaron enteramente baldías. El siglo XIX, con sus prodigiosos adelantos científicos, no pudo añadir una sola cualidad al violín de los *luthiers* de Cremona. Es, simplemente, que se había llegado a la perfección, a ese extremo límite que no le es dado ya rebasar al hombre (Fernández Arbós, 1924, pp. 8-9).

Siguiendo con los comentarios referentes al tema de la luthería, a la hora de escoger un violín, Baillot alaba las cualidades de los Amati, los Guarneri y, como no, los Stradivari, a los que sitúa en un nivel superior. Sin embargo, desconfía de los violines de nueva fabricación, sobre los cuales únicamente el tiempo podrá determinar si ganarán o perderán en facultades. El propio Baillot poseía dos Stradivarius: el “Coloso” de 1716, que previamente había pertenecido a Viotti, y el de 1732 que hoy en día lleva su nombre. Como Baillot poseyó este último instrumento entre 1805 y 1842, lo más probable es que fuera éste el instrumento que utilizara para sus interpretaciones del *Concierto* de Beethoven del año 1828.

Como punto intermedio y en un alarde de patriotismo, sugiere los violines de fabricación francesa cuya antigüedad no deje ninguna duda sobre su valor real, en concreto, aquellos de Nicolas Lupot (1758-1824). Sobre los constructores franceses llega incluso a afirmar: “Sea por sus descubrimientos y la belleza de su construcción, sea por sus imitaciones de los violines de Cremona, imitaciones a las que no les falta sino el barniz para resultar perfectas...” (Baillot, 1834, pp. 243-244).

De hecho, J. B. Vuillaume, uno de los más célebres constructores y comerciantes de instrumentos de cuerda del París de la época, era especialmente reconocido por las copias de violines de Stradivari, Amati, Maggini o Guarnerius a las que Baillot hace referencia. Costumbres como el introducir etiquetas auténticas en sus copias de los grandes maestros hizo que se le llegara a considerar como falsificador, acusándole de vender sus propias imitaciones de violines de Cremona como auténticos. Las opiniones a este respecto son encontradas. Roger Millant, en su biografía sobre Vuillaume le defiende con estas palabras:

Algunos autores malintencionados han pretendido que él vendía sus copias como originales, afirmación que no se sostiene sobre ninguna base. El precio pedido por sus instrumentos hacia 1840: 110 francos por un violín, elevado hasta los 400 francos en 1859, 350 por una viola y 500 francos por un violonchelo, bastarían para contradecir esta afirmación, pues éstos resultaban ser unos precios ridículamente bajos para un Stradivarius o un Guarnerius. El hecho de que algunos de sus violines no lleven una etiqueta con su nombre, sino únicamente la etiqueta del modelo, no prueba nada sino que quizás estas copias eran más perfectas que las otras. Además, todas ellas llevan en su interior una marca al fuego, minúscula, casi invisible, pero suficiente para descartar cualquier intento de fraude (Millant, 1972, p. 15).

Por otro lado, hemos de suponer que Vuillaume aplicaba los modernos métodos industriales de la época a la fabricación de violines. Se hacía con maderas muy viejas para realizar sus copias, utilizando un horno para secarlas mediante una máquina de vapor. El procedimiento consistía en humedecer la madera con el vapor durante un tiempo, lo que permitía secarla en seguida, pudiéndose utilizar tan solo tres semanas después.

El fabricante y experto en violines Charles Beare cuenta una anécdota que aparece en el famoso libro del constructor y comerciante de violines escocés David Laurie (1924) y que nos da una idea del espíritu comercial de Vuillaume:

cuenta un encuentro con Vuillaume y la visita a su taller, que se abría a los amateurs un día a la semana. Vuillaume cogió un violín sin barnizar y con su pincel lo barniza ante los ojos de los allí presentes con un barniz de uno de los botes que vende al público. Después le pide a Laurie que se quede tras la salida de los visitantes. Cuando están solos, Davis afirma haber visto a Vuillaume lavando el violín que acababa de barnizar. Le pregunta porqué hace eso. Vuillaume le responde que no creará que voy a vender el barniz del cual yo me sirvo. Así, podemos incluso suponer que Vuillaume no usaba un pincel sino una pistola (*Violons, Vuillaume*, 1998, p. 28).

Las posiciones respecto al papel jugado por Vuillaume en la comercialización de instrumentos de cuerda italianos, especialmente de Cremona, son encontradas. No sabemos con certeza si Vuillaume realizaba estas copias sin intención de pasarlas por auténticas, sin embargo, no cabe duda que su relación con el italiano Luigi Tarisio⁷⁰ le hizo obtener enormes beneficios introduciendo en el mercado ejemplares de violines, violas, chelos y contrabajos de dudosa autenticidad.

Como comerciante, su papel resulta fundamental, ya que, aún limitándonos a la información obtenida a través de la base de datos de la casa de subastas especializada

⁷⁰ Pese a su muerte en 1854, el comerciante y coleccionista Luigi Tarisio había llenado el mercado de instrumentos de cuerda que conseguía en Italia a muy bajo precio para llevarlos años tras año hasta París donde eran adquiridos por comerciantes como Vuillaume y Chanot “a través de cuyas manos pasaron casi todas esas obras de arte descubiertas por Tarisio en sus andanzas, por las cuales se pelean millonarios ingleses y americanos, tan pronto como aparecen en el mercado” (“Tarisio and the Cremonas,” 1883), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9905EFD9153DE533A25757C2A9609C94629FD7CF&legacy=true> (Consultado el 6 de junio de 2014).

Para más información sobre Tarisio véase Silverman, W. A. (1957). *The Violin Hunter*. Nueva York: The John Day Company.

en instrumentos musicales de cuerda Tarisio-Cozio⁷¹, podemos ver que a través de Vuillaume se realizaron más de 50 transacciones de los mejores instrumentos de cuerda, especialmente de Cremona, entre los que figuran el violín *Salabue*, el *Lady Blunt*, el *Mesías* o el *Sleeping Beauty* de Stradivari.

Muchos de estos violines cuyos autores había introducido Vuillaume junto con otros comerciantes franceses formaban parte del comercio de instrumentos español. El almacenista español Bernabé Carrafa en su catálogo de instrumentos de 1857 ofrece violines para niños “repasados” por Gand, violines de bolsillo imitación de Stradivarius, violines grandes imitación de Stradivarius y, dentro de la categoría de “violines de autor” otros obra de Breton, Nicolás, Vuillaume y Gand “como los primeros premios del Conservatorio de París”, todos estos a un precio considerablemente más elevado que los de categorías inferiores. Carrafa añade como muestra de la calidad de dichos instrumentos:

Para que los consumidores formen una idea exacta del mérito de los Violines antes descritos, no será inútil decirles que los precios fijados en este catálogo no llegan a ser ni aún la mitad de aquellos a que hasta ahora se han vendido en España los mencionados violines. Los de Gand núm. 454 [mencionados como pertenecientes a los primeros premios del conservatorio parisino] son de clase tan superior, que los mejores concertistas ALEMANES y FRANCESES [sic] no usan de otros⁷².

Respecto a los violines de factura antigua, Carrafa ofrece algunos de los realizados por Stradivarius, Guarnerius, Amatus [sic], Guadagnini y Ortega “respondiendo de su legitimidad”, si bien previene de su número limitado y, por lo tanto, de su elevado precio⁷³.

Así mismo, Baillot previene contra los violines cuyos diapasones no correspondan con las dimensiones estandarizadas de un violín “moderno”, cuyas medidas aporta

⁷¹ El Archivo Cozio, creado por la casa de subastas Tarisio, incorpora por acceso digital por suscripción a través de su página web todos sus archivos de compra-venta de instrumentos de cuerda. Éstos alcanzan más de 36.000 instrumentos de más de 3.500 constructores, así como fotografías y registros de los precios alcanzados por los mismos en subasta (más de 57.000 registros), constituyendo una valiosa fuente de información para los investigadores. Agradezco a Naomi Sadler, responsable del archivo Cozio de instrumentos y arcos de la casa de subastas londinense Tarisio, el haberme facilitado el acceso a su archivo así como a importante información guardada en él.

⁷² Bernabé Carrafa (1857), *Catálogo*, p. 27.

⁷³ Bernabé Carrafa (1857), *Catálogo*, p. 28.

con ayuda del constructor Gand⁷⁴. El encontrarse con instrumentos con medidas dispares parece, por tanto, que debía de ser algo más o menos habitual en esta época, ya que incluso llega a aconsejar el familiarizarse con violines de otra proporción para así saber tocar afinado en todos ellos.

Sucede a menudo que, al cambiar de violín, nos encontramos con grandes diferencias. Esto resulta muy frustrante para la mano izquierda que no posee más que el cuerpo del violín como apoyo en la tercera posición (su límite normal) cuando el violín es más pequeño, y que encuentra este apoyo más que de costumbre cuando el violín es más grande. Si no estamos acostumbrados a estas diferencias, éstas bastan para que falle la afinación (Baillot, 1834, p. 244).

Pero al hablar del instrumento en sí, es a las cuerdas a las que Baillot dedica más empeño, en especial a la prima o cuerda de Mi (*chanterelle*). Aporta unas recomendaciones muy interesantes sobre las cuerdas de tripa, afirmando como las mejores a las de Nápoles, fabricadas en el momento más óptimo del año para las tripas de los animales, cuando éstas se encuentran en su mejor momento para ser manipuladas. No deja, sin embargo, de aconsejar las cuerdas fabricadas en Francia, cuyas cuerdas *primas*, según él, poseen una gran duración y resistencia. Las cuerdas, según Baillot, se deben de adquirir en el momento justo, ni cuando son muy viejas, ya que se rompen con facilidad al estar muy secas, ni muy nuevas, que igualmente se rompen al no haber adquirido aún la consistencia necesaria. Por otro lado, no se atreve a dar un grosor determinado como estándar, asegurando que debe ser el propio intérprete quien elija las cuerdas en función de su manera de tocar y del propio instrumento, teniendo en cuenta así mismo la delicadeza y finura de su tacto. El grosor de las cuerdas debe de ser proporcional al violín en general, a cada violín en particular, y a cada cuerda de entre ellas. Una vez que hayamos encontrado el grosor que le conviene a nuestro instrumento -siendo esto especialmente importante en el caso de la cuerda *prima*- éste no se debe de cambiar jamás. Para ello Baillot, al igual que harán otros autores en sus métodos correspondientes, como Spohr, propone el uso de un calibre.

Según el diámetro de la cuerda o la fuerza del arco ésta resulta demasiado dura o demasiado blanda. El hilo de plata del que a veces se hace uso o el propio hilo

⁷⁴ Cabe destacar que Francisco Gand, francés oriundo de Mirecourt, establece su taller en Madrid en 1762, desarrollando su labor como violero y comerciante de instrumentos musicales hasta 1795 (Pinto Comas, 1988, pp. 225- 231).

de latón poseen el inconveniente de pulirse muy pronto bajo el arco, de modo que no podemos obtener nada de ella ni siquiera con todo el agarre de la mejor resina. (...) Resulta muy deseable que se busque el perfeccionamiento de las cuerdas entorchadas que poseen tanta influencia sobre los instrumentos de arco (Baillot, 1834, p. 245).

No podemos olvidar el importante papel que posteriormente jugaría el violinista y compositor español Juan Manén (1883-1971) quien, según su testimonio, fue uno de los primeros intérpretes que sustituyó la tradicional cuerda prima del violín fabricada en tripa por una de acero mucho más sonora y brillante.

Yo fui el primer solista que se aventuró a substituir la de tripa por la de acero. Su inalterabilidad de entonación y la casi imposibilidad de romperse durante un concierto eran ventajas señaladísimas para las de acero, cosas ambas que no tiene la de tripa. Como para toda novedad en cualquier orden, fui duramente criticado y combatido por mis colegas. A la vuelta de pocos años, sin embargo, todos, del más grande al más chico, siguieron mi ejemplo (Manén, 1958, p. 120).

Manén aconsejó a algunas de las más importantes casas de cuerdas de violín, como la holandesa Hakkert, de Rotterdam, acerca del grosor y materiales idóneos para la fabricación de cuerdas más resistentes y sonoras. Esta casa de cuerdas elaboró en 1930, por consejo de Manén, bordones revestidos de oro. Otro claro ejemplo de su influencia fue el hecho de que la casa Gebrüder Schuster de Markneukirchen sacase al mercado a principios del siglo XX un encordado según los espesores utilizados por el joven Manén al cual puso el nombre de “Juan Manén Violin Saite” (Manén, 1958, p. 122).

Volviendo a Baillot, la importancia concedida a la cuarta cuerda es tal que cuando posee una vibración limpia, aporta sonoridad a las otras cuerdas, que suenan por consonancia, mientras que una mala cuarta cuerda paraliza casi completamente el instrumento. Pero Baillot se adentra aún más, llegando a aconsejar un tipo u otro de cuerda en función del uso y de la música a interpretar. Así, establece las primas de 4 hilos como las mejores para utilizarse por los violines de orquesta y las de 3 para la ejecución de los solos. Por otro lado, la cuarta cuerda, por el hecho de estar fabricada de tripa entorchada en latón, resulta para él susceptible a defectos inevitables.

El propio Vuillaume, con su característico sentido para los negocios, contactará con la casa Ruffini, célebres fabricantes de cuerdas en Nápoles, estableciendo una relación comercial cuyas condiciones se ven especificadas mediante contrato el 19 de enero de 1873 y por las que se forma una sociedad durante diez años para la fabricación y explotación de cuerdas fabricadas por la casa Ruffini y perfeccionadas por Vuillaume. A raíz de esto, Vuillaume afirmará que “tras años de investigaciones, ha hallado la manera de mejorar las cuerdas de instrumentos de arco hasta corregirlas mediante procedimientos hasta ahora desconocidos y que, por consiguiente, le pertenecen” (*Violons. Vuillaume*, 1998, p. 259).

2.5.9. Integración del violinista en el mundo profesional

Por otro lado, las orientaciones de Baillot en *L'Art du violon* (1834) no se limitan a las estrictamente técnicas sino que valora también las posibilidades profesionales del violinista. Hemos visto cómo, a la hora de recomendar un tipo de cuerda u otro, Baillot tenía en cuenta para qué tipo de repertorio y función se iban a emplear (solista, músico de orquesta, integrante de conjunto de cámara). Baillot está muy lejos de considerar el violín como un instrumento destinado íntegramente a la función de solista:

El talento de tocar bien el violín, según lo extenso de los estudios realizados, puede ser aplicado a distintas vertientes de la música cada una de ellas lo suficientemente satisfactoria como para ver al artista como hombre útil y para conducirlo a la celebridad. Se puede dar a este talento, una vez adquirido, una dirección particular y, según su genio, sus estudios, sus medios, su carácter y sus gustos, convertirse en violín solista, violín de cuarteto, profesor, director de orquesta, acompañante del piano, violín de orquesta, violín de danza, violinista compositor (Baillot, 1834, p. 260).

El autor, a continuación realiza un repaso a estas distintas labores profesionales que un violinista bien formado puede ejercer y que nos resultan muy útiles para establecer el concepto que de cada una de ellas existía en esta época de Baillot (1834, pp. 260-261): el violín solista, quien “conserva todo el poder de su talento mientras que, renunciando

al éxito excesivamente fácil y peligroso para el arte, estudia y cautiva al público” -de nuevo un rechazo al efectismo-; el violinista de cuarteto, quien “conoce todos los estilos, emplea todos los medios para conmover a un auditorio menos numeroso pero más iluminado. Traductor de obras de arte que pueden servir como modelo a todos los géneros de composiciones instrumentales”; el profesor, “cuyo juicio y paciencia están siempre en acción”; el director de orquesta, el acompañante del piano, quien “complementa la incapacidad del piano para sostener el sonido y, por su naturaleza resulta mejor entendedor de los sentimientos en los pasajes de canto así como de los acentos de la pasión”; el violín de orquesta, “soldado devoto de un ejército más o menos bien disciplinado, artesano que ignora los éxitos más brillantes y en su abnegación completa de sí mismo no piensa más que en el bien general y en la perfección del conjunto (...), sensible a los aplausos que no le están destinados personalmente pero a él le basta con tener la aprobación de su conciencia”; el violinista de danza y el violinista compositor, dentro de cuya categoría trata la figura del virtuoso, “aquel que siempre suponemos que ha recibido una influencia secreta del cielo. (...) Pocos son los virtuosos que no han sido al mismo tiempo compositores, creándose un género, un estilo conforme a su individualidad y, por esto mismo, fácil de reconocer” (Baillot, 1834, pp. 260-261).

El *Méthode du violon* de Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreisler (1803) y especialmente su reedición posterior a cargo exclusivamente del primero como *L'Art du violon* (1834) sería el *método de mayor influencia en la enseñanza del violín en nuestro país*. Desde sus inicios se utilizó esta obra como texto oficial en la enseñanza de violín en el Conservatorio de Madrid. De hecho, en la elección de Pedro Escudero como primer profesor de violín en este centro debió de contar mucho el que hubiera sido alumno de Baillot en París.

Muestra de la importancia de este método es su permanencia en los catálogos de los almacenistas de música de Madrid, llegando a realizarse una edición en ocho partes que se adaptaba de este modo al programa de enseñanza del instrumento establecido a su vez en ocho cursos.

2.6. Del método a la práctica musical a través de tres autores: Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer

La tríada conformada por estos tres profesores, Pierre Baillot (1771-1842), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) y Pierre Rode (1774-1830), resulta ser la más famosa e influyente del conservatorio de París. Su *Méthode du violon* (1803) y el posterior *L'Art du violon* (1834) -este último obra mayoritaria de Baillot- constituye uno de los métodos de violín más influyentes de la historia de la pedagogía del instrumento. Pero su importancia no solo radica en su obra conjunta, sino en la labor tanto en la enseñanza como a nivel interpretativo y compositivo que los tres desarrollaron de manera individual a lo largo de su vida profesional.

2.6.1. Pierre Baillot (1771-1842). El justo equilibrio entre tradición e innovación

A la vez compositor, solista, cuartetista y violinista de orquesta pero, sobre todo, pedagogo, Pierre Baillot (1771-1842) es una de las figuras más importantes de la primera mitad del siglo XIX en el mundo del violín. La *Revue et Gazette musicale de Paris* le define como “el tipo más completo de artista en su más alta y noble acepción del término” (Penesco, 1999, p. 92).

En su niñez destacará muy pronto por su talento musical, siendo educado inicialmente por el italiano Polidori y posteriormente por el francés Sainte-Marie. Tras la muerte de su padre, Baillot es tutelado por M. de Boucheporn, oficial del gobierno, quien lo lleva con él a Roma, donde tomará lecciones con Nardini. Entonces, con tan solo diez años, Baillot asiste a uno de los conciertos de Viotti, vivencia que marcará su vida y determinará un modelo que seguiría durante toda su carrera (Grove 1890, vol. I, p. 125).

Su carrera pedagógica comienza en el Conservatorio de París el 22 de diciembre de 1795 como sustituto de Pierre Rode, quien estaba por aquel entonces de viaje, siendo nombrado titular cuatro años más tarde, en 1799. Baillot desarrollará sus labores en esta institución como profesor de violín hasta su muerte en 1842, aprovechando estos primeros años en el Conservatorio para completar su formación en armonía con Catel y, más tarde, en contrapunto con Cherubini y Reicha. La amistad con Rode, según Fétis, se deriva de la labor de Baillot en la Orquesta del Teatro Feydeau en donde Rode era solista de los segundos violines (Fétis, 1868, p. 219).

Muerto Pierre Gaviniès⁷⁵ en 1800, éste dejaba a sus sucesores la labor de crear una escuela de violín que resumiera las mejores cualidades de la tradición italiana, alemana y francesa. Será entonces cuando Baillot se reúna con Rode y Kreutzer para redactar el *Méthode de violon* (1803). Durante su carrera como profesor formará a numerosos discípulos, entre los que destaca François-Antoine Habeneck (1781-1849)⁷⁶, Jacques-Féréol Mazas (1782-1849)⁷⁷, Eugène Sauzay⁷⁸ (1809-1901), Charles (1817-1907)⁷⁹ y Léopold Dancla (1822-1895), el malogrado Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826)⁸⁰ o incluso el pintor y violinista aficionado Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Entre sus alumnos también encontramos al que sería el primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid, Pedro Escudero (1791-1868). A raíz de un concierto celebrado en Madrid el 3 de abril de 1830, *El Correo Mercantil* recalca la vinculación de este último con el maestro francés, una de cuyas obras formará parte del programa:

⁷⁵ Sobre la figura de Pierre Gaviniès véase la nota al pie incluida en el apartado “2.1.2. La transmisión de un estilo. El legado pedagógico de Viotti” p. 38.

⁷⁶ Para obtener más información sobre la figura de François-Antoine Habeneck véase el capítulo correspondiente en esta tesis titulado “2.8. Los principios técnicos y de estudio del violín de Viotti en el *Méthode théorique et pratique de violon* (1842) de François-Antoine Habeneck (1781-1849)” p.117.

⁷⁷ Para ampliar la información sobre Jacques-Féréol Mazas, véase el capítulo de este trabajo “2.7. Jacques-Féréol Mazas (1782-1849). Corrección postural y defensa de los sonidos armónicos en su *Méthode de violon* (1830)” p.110.

⁷⁸ Charles Eugène Sauzay (1809-1901) estudia violín en el Conservatorio de París con Guérin y Baillot. Participa en el cuarteto de cuerda de este último inicialmente como violín segundo y después como viola, para crear su propio conjunto tras la disolución del de Baillot. En 1860 se incorpora al Conservatorio de París como profesor, puesto en el que permanecería hasta 1892 (TNGD, 2001, vol. XXII, pp. 336-337).

⁷⁹ Jean Baptiste Charles Dancla (1817-1907) estudia en el Conservatorio de París entre 1828 y 1840, allí se formará con Paul Guénin y Baillot. Como este último, Dancla defenderá él también los Cuartetos de Haydn, de Mozart y de Beethoven, cuya obra interpretará con su propio grupo de cámara, reeditando además las Sonatas y Conciertos de Viotti. En 1860 escribirá un *Méthode* retomando las ideas de Baillot. En este tratado su preocupación por el “canto” instrumental se manifiesta hasta en las escalas, que hace acompañar de un segundo violín para restarles aridez. Profesor del Conservatorio de París durante más de cuarenta años (1855-1892), hará trabajar la técnica siempre en un contexto melódico (Fétis, 1868, vol. II, p. 421). Entre sus alumnos se encuentran Franck, Bousquet y Gounod. Se le puede considerar como el último exponente de la escuela clásica francesa de violín (TNGD, 2001, vol. VI, p. 914). Es autor, así mismo, de una peculiar “obra práctica” tal y como él mismo la denomina, llamada *Le semanier du jeune violoniste* op. 144, como continuación a la primera parte de su método, en donde expone los ejercicios técnicos (escalas, series de intervalos con distintas articulaciones y golpes de arco, etc.) que el alumno debe realizar regularmente y de manera diaria tal y como aparecen dispuestos según los días de la semana. El domingo, tal y como dice Dancla: “Para divertirse con este trabajo, que puede resultar un poco árido aunque útil, el alumno descifrará y podrá tocar algunos dúos de las buenas colecciones que existen” (Dancla, 1878, p. 2).

⁸⁰ Para ampliar información acerca de Juan Crisóstomo Arriaga se pueden consultar la monografía de Sabino Ruiz Jalón (1979). *Juan Crisóstomo de Arriaga*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína y la tesis de Belén Sirera Serradilla (2004). *Juan Crisóstomo de Arriaga y Balzola. Análisis y contexto de tres cuartetos y otras obras instrumentales dentro del Romanticismo* de la Universidad Autónoma de Madrid.

El Sr. Escudero debe su escuela a Baillot. Los que han oído a este gran artista saben lo que vale, y no se admirarán de que haya sacado tal discípulo. Dice el inteligentísimo Mr. Fétis hablando de Baillot: El placer de oírle se redobra por el arco mágico de un encantador, que nunca tuvo igual. No es el violinista fundador de su escuela, no es el artista lo que más se admira en su modo de tocar; es su sensibilidad exquisita, profunda, comunicativa, y la animación continua que le inspira y le hace producir efectos nuevos e inesperados. (...) Este elogio del maestro no parece fuera del caso, cuando el discípulo se hace partícipe de él por lo bien que imita y traslada las lecciones que ha recibido. El público ha juzgado de la calidad de tono que produce el violín del Sr. Escudero, se advierte además que su estudio favorito ha sido el de la doble cuerda, la que se oye con la mayor igualdad, afinación y exactitud, produciendo una novedad sumamente agradable. Igual encarecimiento puede hacerse de su firmeza, de su mucha dulzura y de su método preciso. (...) El señor Escudero, para ejecutar esta composición echa mano de todos los recursos de su arte; necesita pedir todos los auxilios a su arco sueltísimo y flexible”⁸¹.

Una de las obras interpretadas por Escudero fue la *Fantasia y Allegro* de Baillot, suponemos que en tributo a su maestro y como estrategia para hacerse ver como alumno suyo y seguidor de su escuela. Otros elementos en la crítica, como ese arco “sueltísimo y flexible” pueden sin ninguna duda identificarse con la escuela francesa de violín frente al arco más pesado y con menor agilidad que podemos atribuir a la tradición alemana.

Miembro de la Capilla Imperial de Napoleón y violinista en la Ópera hasta 1821, Baillot también desarrollará una intensa carrera internacional, realizando *tournées* por Rusia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Saboya, Piamonte, Lombardía, Suiza, etc. Lo más relevante de los viajes que algunos de los profesores del Conservatorio parisino realizaron por Europa es, sin duda, que facilitaron la expansión y, por lo tanto, la influencia de la recién creada escuela francesa en el extranjero, particularmente en la escuela rusa. Como ejemplo, Rode parte para Moscú en 1803; Baillot en 1805, permaneciendo tres años. Sin embargo, el efecto que este viaje tuvo en ambos fue radicalmente distinto. Fétis afirma:

El efecto producido en estos dos artistas fue diferente. Muy admirado por su afinación, la perfección y la elegancia de sus interpretaciones, Rode parecía

⁸¹ *El Correo: Periódico literario y mercantil*, no. 272, 7 de abril de 1830, p. 2.

haber perdido algo de su calidez en su larga estancia en Rusia, Baillot, por el contrario, conservaba todo su fuego, toda su sensibilidad, mostrando más delicadeza en su ejecución, y su arco había adquirido más variedad (Fétis, 1868, vol. I, pp. 220-221).

Si bien su modo de tocar hubo evolucionado, las largas estancias de estos dos representantes de la escuela francesa de violín debieron sin duda jugar un rol importante en la afiliación reconocida con la “Escuela del Este”.

De vuelta a Francia, el sentido innovador de Baillot le llevará a interpretar en público sonatas para violín y piano en una época en la que la música de cámara estaba reservada a los círculos privados, tomando la iniciativa de crear las primeras sesiones públicas de cuartetos en París al estilo de los de Schuppanzigh en Viena. La primera sesión de estos ciclos de conciertos de Baillot tuvo lugar el 12 de diciembre de 1814, llegando hasta los 154 conciertos e inaugurando así la práctica profesional de la música de cámara⁸².

Sobre su estilo de interpretación, Fétis afirmaría:

Escuché a Baillot interpretar un trío (...) acompañado de Rode y de Lamare. Fue entonces cuando comprendí de golpe que el violín podía ser algo más que un instrumento bien tocado. (...) El tiempo, lejos de debilitar esta facultad suya tan escasa, incluso única, no hizo más que desarrollarse en Baillot, y su sensibilidad musical parecía adquirir más energía cada día que pasaba. En el cuarteto, Baillot era más que un gran violinista, era un poeta (Fétis 1868, vol. I, pp. 220-221).

El violín es para Baillot un instrumento extremadamente variado, con el que se puede expresar todo si se poseen tanto capacidades melódicas como armónicas. Esto se puede constatar fácilmente estudiando sus composiciones: nueve conciertos para violín, *airs variés* -entre los cuales figura el célebre *Air russe* op. 14 (1808), una Sonata para violín y piano op. 32 (1820), dúos, tríos y cuartetos de cuerda, etc. La técnica de Baillot exige un alto nivel y resulta muy exigente al violinista⁸³. Pero más allá de interpretar únicamente sus propias obras, Baillot tocaba las partituras de otros autores. Estas sesiones de música de cámara supusieron un importante impulso en la

⁸² Para más información sobre este tema véase la obra de Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Amateurs des Livres, 1986.

⁸³ Baillot, por ejemplo, atribuye al violín una tesitura de más de cuatro octavas y media, sobrepasando el Do7 que corresponde a la séptima posición si lo tocamos con el cuarto dedo.

difusión de un repertorio relativamente desconocido, como eran los cuartetos y quintetos de Boccherini y Mozart y los cuartetos de Beethoven⁸⁴ y Haydn, así como las obras de sus contemporáneos Romberg, Rode o Kreutzer (TNGD, 2001, vol. II, p. 490). También será Baillot quien realice la primera audición en París del *Concerto* de Beethoven con la orquesta de la *Société des concerts* del Conservatorio el 23 de marzo de 1828 -tan solo un año después de la desaparición del compositor- bajo la dirección de Habeneck (Penesco, 1999, P. 92). El concierto se volverá a interpretar el 11 de mayo de ese mismo año. Baillot contribuyó de este modo a “resucitar” el *Concierto* de Beethoven, caído en el olvido. Desde su *première* en 1806 a cargo de Franz Clement, éste solo había sido interpretado una sola vez, en Berlín en 1812 por Tomasini. A partir de la ejecución de Baillot ante el público parisino, este concierto sería interpretado en varias ocasiones, pasando poco a poco a formar parte del repertorio violinístico habitual. Así, posteriormente a Baillot sería otro violinista de la escuela franco-belga, Henri Vieuxtemps, quien lo interpretase de nuevo en Viena en 1834⁸⁵. Ulrich volvería a interpretarlo en Leipzig en 1836. Sin embargo, para Boris Schwarz, no fue sino hasta que Joseph Joachim lo tocó en 1844 que el concierto comenzó a ganar popularidad. Este hecho viene corroborado por Moser:

Se le debe a Joseph Joachim el asegurarle a esta obra maestra, tan mal juzgada durante mucho tiempo, el afecto del público que éste ha mantenido invariable durante sesenta años. Lo tocó siendo un niño con trece años, bajo la dirección de Mendelssohn, por primera vez en Londres el 27 de mayo de 1844. (...) Desde entonces, el concierto no solo pertenece por necesidad al repertorio fijo de cada violinista que aspire a ser algo más que un mero virtuoso, también ha llegado a ser considerado una prueba de la madurez del intérprete (Joachim y Moser, 1905, vol. III, pp. 180-181).

Sin embargo, aún en 1855 existían algunas voces reticentes a la modernidad inherentes en el concierto beethoveniano. En ese año Louis Spohr se había quejado del carácter poco idiomático para el violín que poseía esta obra cuando, tras escuchar a Joachim interpretarla, exclamó: “Esto es todo muy bonito, pero me gustaría oírte tocar una pieza para violín “real” (Schwarz, 1958, p. 442).

⁸⁴ Para más información sobre la recepción de la obra de Beethoven en París y el papel de Fétis en su introducción a través de sus críticas en la *Revue Musicale* se puede consultar el artículo de P. A. Bloom, “Critical Reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis”, aparecido en 1972 en la *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 26/27: 67-83.

⁸⁵ Moser fecha este suceso un año más tarde, en 1835 (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 180).

Erigiéndose así mismo en defensor de la música “antigua”, en las programaciones de las sesiones de cámara organizadas por Baillot también se interpretaba repertorio de los violinistas barrocos italianos (Fétis, 1868, pp. 219-223)⁸⁶. Baillot encuentra un punto intermedio entre tradición e innovación; pese a nutrirse en gran medida de los grandes violinistas del pasado -los italianos Corelli y Tartini o el francés Jean-Marie Leclair, por ejemplo- sin embargo no posee un espíritu conservador, sino que está atento y receptivo a la música de su tiempo, mencionando en *L'Art du violon*, las novedades y descubrimientos aportados por Paganini cuyo éxito en París era reciente. Entre sus escritos teóricos y pedagógicos, encontramos el ya citado *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire* (1803), junto con Rode y Kreutzer; el *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire* (1804) -a cargo de Levaseur, Catel y Baudiot, pero redactado por Baillot-, y su obra más importante, *L'Art du violon, nouvelle méthode* (1834).

La prensa española, consciente del valor de la labor de Baillot como uno de los más importantes artífices de la escuela francesa de violín, le rinde estas palabras, no sin dejar de hacer hincapié en su legado:

Aún después de la muerte de Baillot, que tan poderosamente ha contribuido a crear la escuela moderna del violín, y la desaparición de otros violinistas de primer orden como Artot, la Francia cuenta todavía hoy con Vieuxtemps, Allard [sic], Dancla, Mazard [sic] y otros; la Bélgica presenta siempre triunfante a Bériot...⁸⁷

Efectivamente, gracias a Baillot, el arte del violín alcanza una de las más altas cotas de su historia, por su técnica ejemplar, el refinamiento de su sonoridad, la nobleza y la pureza de su estilo, la musicalidad sensible y matizada, la elegancia del fraseo y la influencia de la técnica vocal. Los elevados principios que transmitió a sus sucesores continúan guiando a los más prestigiosos violinistas del siglo XX, desde Jacques Thibaud, que hizo sonar el Stradivarius de 1709 que antes le perteneciera, hasta Eugène Sauzay -que con el tiempo se convertiría en su yerno-, Charles y Léopold Dancla, Jacques-Féréol Mazas, Charles de Bériot o François Habeneck.

⁸⁶ Para más información sobre los apuntes biográficos de Baillot véase el artículo de Brigitte François-Sappe, “Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) par lui-même” en *Recherches sur la musique française*, Paris, Picard, XVIII, 1978, pp.126-209.

⁸⁷ *El Español*, no. 706, 15 de octubre de 1848, p. 3.

2.6.2. Pierre Rode (1744-1830). El valor de un estilo y una obra pedagógica

Rode comienza sus estudios de violín a la edad de seis años con André-Joseph Fauvel, quien lo lleva a París. En esta ciudad el joven Rode atrae la atención de Viotti quien lo toma como su alumno favorito, encargándole el estreno de sus conciertos nos. 17 y 18 que éste interpreta con una gran acogida por parte del público. Este éxito le llevará, según Paul David, a obtener la plaza de solista de los segundos violines en el Théâtre Feydeau con tan solo 16 años (Grove, 1890, vol. III, p. 142).

En 1795 es nombrado profesor del recién creado Conservatorio de París, puesto que abandonará temporalmente muy pronto para desarrollar una gira que le llevará por Holanda y Alemania hasta 1799 en que vuelve para continuar su labor como profesor en dicha institución. A finales de ese mismo año Rode es invitado a tocar en Madrid, estableciendo amistad con Boccherini y dedicando su *Concierto núm. 6* a la reina española María Luisa de Parma. Los conciertos tienen lugar los días 7, 9 y 11 de enero. El *Diario de Madrid* dice así sobre su presentación en la capital:

Hoy a las 7 en punto en el Coliseo de los Caños del Peral, se ejecutará un concierto de música de la forma siguiente: (...) tocará un concierto para violín de su composición D. Pedro Rode, individuo del Colegio de música de París, &c. quien tiene el honor de presentarse por primera vez al público de Madrid⁸⁸.

Un ejemplo de la introducción de la obra para violín de Rode en nuestro país lo encontramos en un libro propiedad de Luis Veldrof y Plaza (1791-1849), profesor del Conservatorio de Madrid y violín de la Real Capilla, que recopila obras de Spagnoletti, Vaccari, Lottin, Viotti, así como el primer concierto de Rode⁸⁹.

A su vuelta a París es nombrado solista de Napoleón Bonaparte, entonces primer cónsul, y de la Ópera de París (TNGD, 2001, vol. XXI, p. 491).

En 1803 Rode decide emprender una gira por Rusia, tal y como hará Baillot dos años más tarde. En su camino realiza una serie de conciertos en Alemania, donde es escuchado por Spohr, quien alaba su estilo:

Cuanto más le escuchaba tocar, más me cautivaba su interpretación. ¡Si! Pronto no dudé en situar el estilo de Rode, cuando aún reflejaba toda la brillantez de su

⁸⁸ *Diario de Madrid*, núm. 7, 7 de enero de 1799, p. 4.

⁸⁹ Para más información sobre este ejemplar de volumen facticio, consúltese el capítulo “3. El ejercicio de un repertorio: el facticio de Luis Veldrof y Plaza” p. 338.

maestro Viotti, por encima de mi maestro Eck. (...) Era el más fiel imitador de Rode de entre todos los jóvenes violinistas del momento (Brown, 1984, p. 23).

Entre los años 1804 y 1808 permanecerá en San Petersburgo como violinista del zar. Y es a su vuelta a París, según varios testimonios, cuando su talento, caracterizado por un sonido suave, lleno de encanto y de elegancia, parece haberse mermado. El mismo Spohr que había encumbrado a Rode como el modelo de perfección a seguir afirma en esta ocasión:

Tras frecuentes oportunidades de escuchar a Rode llegué a convencerme de que ya no era el perfecto violinista de antes. Mediante la repetición constante de las mismas composiciones, ciertos manierismos se habían introducido en su manera de tocar que ahora bordeaba una caricatura [de sí mismo] (Brown, 1984, p. 73).

Pero no solo Spohr parece haberse percatado de esta merma en sus facultades. Tras su visita a Viena en 1812, Beethoven, quien había pensado en Rode como intérprete de su *Sonata op. 96*, afirma: “Escribiéndola, debo considerar el estilo interpretativo de Rode. Somos aficionados a los pasajes rápidos en los finales, pero eso no le va bien a Rode y, de alguna manera, eso me preocupa bastante” (Schwarz, 1958, p. 441). Si tenemos en cuenta que las propias obras de Rode poseen pasajes mucho más difíciles técnicamente hablando que los incluidos en las sonatas de Beethoven, sus preocupaciones no son sino una muestra más de su declive técnico como intérprete. Finalmente las sospechas de Beethoven se ven confirmadas tras la primera interpretación de la obra, hasta el punto de que éste se ve obligado a enviar a Rode la parte de violín para que ahonde en su estudio. En una carta de enero de 1813 al archiduque Rudolf, Beethoven expresa su consternación y su inquietud ante la posibilidad de que Rode se sintiera obviamente molesto.

Sobre su declive técnico se hace también eco la prensa española. Alfonso Delgado Castilla escribe en 1900:

A los pocos años, no teniendo en cuenta ni su salud gastada ni su edad, el deseo de hacerse admirar aún por el público le hizo dar un concierto en París, donde sufrió un cruel desengaño; la entonación, antes tan pura, era dudosa; el arco se

mantenía tímido entre sus dedos, la agilidad y aquella valentía, todo había desaparecido⁹⁰.

En 1814 Rode se establece en Berlín, frecuentando los círculos musicales, especialmente el de la familia Mendelssohn. A su vuelta a Francia, concretamente a su ciudad natal, Burdeos, se apartará de los escenarios, salvo por un concierto que interpreta en París y que resulta ser un fracaso, retirándose ya definitivamente pero continuando aún componiendo (Fétis 1868, vol. VII, pp. 283-285).

Entre sus obras destacan sus 13 conciertos para violín, de los cuales el *núm. 7 en La m* resulta el más conocido y el más interpretado, sin embargo, todos ellos constituyen excelentes modelos de concierto francés.

Por otro lado, sus dotes como profesor están sobradamente demostradas no solo por su participación como co-autor del *Méthode du violon* (1803) junto a Kreutzer y Baillot, sino también por sus *24 Caprichos*⁹¹, publicados hacia 1815 y que aún hoy en día forman parte de los programas pedagógicos de las instituciones de enseñanza musical actuales. Sobre el carácter pedagógico de sus obras, Moser afirma:

En una interpretación artística es necesario antes de nada un perfecto control del arco. No existe mejor manera de conseguir esto que mediante el estudio de las composiciones de Rode. En ellas se incluye tal variedad de arcos característicos, que aquel que los ejecute correctamente encontrará su brazo derecho equipado para afrontar todas las dificultades sea en un concierto o en música de cámara (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 120).

Estos caprichos suponen una importante demanda técnica y expresiva para el intérprete, incluso mayores que las presentes en otros conjuntos de estudios como los de Gaviniès o Kreutzer. Las numerosas indicaciones dinámicas así como las referencias al carácter particular de cada uno de ellos, a los que acompaña con palabras como *comodo*, *grazioso*, etc., hacen de los estudios de Rode uno de los instrumentos pedagógicos más expresivos de su tiempo. De hecho, podemos considerarlos como una extensión más de una de sus principales características estilísticas como intérprete: su lirismo y sentido dramático. Como ejemplo podemos tomar las introducciones en tempo lento de siete de sus caprichos y su *Capricho núm.*

⁹⁰ Alfonso Delgado Castilla, *El Mundo Artístico Musical*, 30 de Octubre de 1900, p. 10.

⁹¹ Los *24 Caprichos* de Rode fueron grabados en 1996 por Oscar Shumsky para el sello NOTE1 con el Stradivarius de 1715 que le perteneció.

7, en donde el *staccato* es empleado bajo una gran variedad de matices de carácter, o el conocido *Capricho núm. 20*, uno de los de mayor y más profunda expresividad. El enorme valor instructivo que posee esta obra es corroborado por las palabras de Moser: “lo que hará que perdure la memoria de Rode es su trabajo denominado *Caprichos* en todas las tonalidades; estos son, sin duda, los mejores estudios de toda la literatura para violín” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 191).

Pese a su declive como intérprete en su madurez, Rode dejó una gran impronta de su estilo en sus contemporáneos que favorecerá la expansión de la influencia de la escuela francesa de violín por Europa. Será a través de alumnos suyos como Joseph Boehm -profesor a su vez de Ernst y Joachim-, como ésta se difundirá en Austria, en este caso.

Por otro lado, el papel de Rode como alumno favorito de Viotti así como la relevancia de sus composiciones, especialmente de aquellas de carácter pedagógico, que son las que mejor han sabido sobreponerse al paso de los años, le hacen merecedor de un puesto relevante en la historia del instrumento.

2.6.3. Rodolphe Kreutzer (1766-1831). ¿Instinto o escuela?

Nacido en Versailles, Kreutzer se inicia en el estudio de la música con su padre, intérprete de violín y de viento, esto último en la recién formada Guardia Suiza del Duque de Choiseul. En 1778 perfecciona sus estudios musicales de violín y composición con Anton Stamitz (1750-1809), y es por esta razón por la que algunos autores le toman como introductor de la escuela de Mannheim en París (Joachim y Moser, 1905, vol. I. p. 196). Sin embargo, y pese a que nunca llegó a convertirse en alumno de Viotti, cuyas interpretaciones al violín había escuchado, la influencia de su estilo es notoria, mucho mayor que la de Stamitz, por lo que podemos considerarle más acertadamente como continuador de su escuela junto con Rode y Baillot.

Tras la muerte de sus padres en 1784 y 1785, es acogido bajo la protección de María Antonieta y el Conde de Artois, quienes le introducen como primer violín en la Capilla Real (Fétis, 1868, vol. V, p. 106). Durante esos años se dedicará a la composición y a desarrollar una carrera como virtuoso del violín, mudándose de Versailles a París.

Kreutzer se integra como profesor tanto en el *Institut National de Musique* como en el Conservatorio de París, permaneciendo en este último hasta 1826. Entre sus

alumnos más destacados se encuentran su propio hermano, Jean Nicolas Auguste Kreutzer⁹², Charles Lafont⁹³ o Lambert Massart⁹⁴. De su labor como pedagogo Dubourg escribe:

Como profesor, sin embargo, destacaba por el número de excelentes alumnos que formó. Su manera de enseñar se caracterizaba por el entusiasmo y la confianza que inculcaba a sus discípulos. El maestro poseía una energía que no se achantaba ante las dificultades, reflejándose en sus pupilos que se distinguían, por lo general, por su brillante ejecución (Dubourg, 1852, p. 202).

Muy apreciado por su talento como improvisador, de lo que se benefician sus cadencias, Kreutzer, que tocaba un Stradivari, poseía un estilo impetuoso y elocuente, con una sonoridad poderosa. Fétis afirma sobre su forma de interpretar:

⁹² Jean Nicolas Auguste Kreutzer, hermano de Rodolphe, fue también su alumno en el Conservatorio de París. Tal y como indica Fétis, sobre la fecha de nacimiento de Jean Nicolas existe cierta discrepancia entre las fuentes, no ocurriendo así con la de su muerte (1832). La *Biographie universelle des contemporains* indica como tal el año 1778 -fecha de la que se hace eco TNGD-, mientras Fétis lo hace en 1781 y Gabet, en su *Dictionnaire des artistes de l'école française*, en 1785. Fétis asegura que la que él aporta -1781- es la que se encuentra en los antiguos registros del Conservatorio de París (1866, vol. V, p. 109).

Jean Nicolas fue miembro de varias orquestas, entre ellas, la del *Théâtre Favart*, la de la Ópera y la de cámara imperial. Tras años como profesor suplente, Jean Nicolas sustituye a su hermano Rodolphe como profesor en el Conservatorio tras la retirada de éste en 1826 (fecha del TNGD, 1825 según Fétis). Si bien como violinista no obtuvo tanto éxito como su hermano, sí compuso obras para violín (dos conciertos, varios dúos, tres sonatas, etc), de cierta notoriedad en su época (TNGD, 2001, vol. XIII, p. 906). Fétis afirma de él: “Sin jamás haber tenido el brillo en la interpretación de Rodolphe, pertenecía a su escuela por una cierta elegancia muy francesa, muy diferente de la manera de Baillot y de la de Rode” (1866, vol. V, p. 109).

⁹³ Charles Philippe Lafont (1781-1839) poseía un doble talento como violinista y como cantante. Su madre era hermana del violinista Bertheaume, y es bajo la tutela de ésta que Charles inicia sus estudios de violín para continuarlos con el propio Bertheaume, después durante dos años con Kreutzer y más brevemente con Rode. Pronto es reconocido como uno de los intérpretes de más éxito en Francia, especialmente tras la partida de Rode a Rusia en 1803 (Grove, 1890, vol. II, p. 84). Unos años más tarde en 1808, será él mismo quien, tras exitosas giras de conciertos por los Países Bajos, Inglaterra y Alemania, viaje a Rusia sustituyendo a Rode; permaneciendo en San Petersburgo seis años. Tal y como hemos visto previamente, su nombre ha llegado hasta nosotros gracias en parte al famoso duelo musical que propuso a Paganini en la Scala de Milán en 1816. Heredero de la técnica de la escuela instaurada por Viotti a través de las enseñanzas de Kreutzer y Rode, Lafont puede ser considerado uno de los representantes de la escuela francesa. Boris Schwarz le considera “un punto intermedio entre Rode y Bériot” (TNGD, 2001, vol. XIV, p. 110). Fétis describe así su estilo: “Una afinación irreprochable, un sonido puro y dulce en el que algunas veces hubiéramos deseado más energía, mucha seguridad en la ejecución del arco y un encanto irresistible en la manera de hacer cantar su instrumento, esas eran las cualidades por las que Lafont destaca” (Fétis, 1868, vol. V, p. 163). Como compositor, pese a la abundancia de su obra (siete conciertos para violín, numerosas fantasías y variaciones sobre temas operísticos, entre otras), ésta no posee una especial relevancia desde un punto de vista puramente musical más allá de la labor compositiva “a la moda” propia de un virtuoso.

⁹⁴ El belga Lambert Massart (1811-1892), tras la muerte de Baillot y durante más de medio siglo -de 1843 a 1890- poseerá una clase en el Conservatorio que dará una pléyade de violinistas: los franceses Rémy, Lefort y Berthelier y el belga Martin Marsick -los cuatro a su vez profesores en esta misma institución- y de instrumentistas venidos de toda Europa, entre los cuales se encuentran el polaco Wieniawski, los italianos Isidore Lotto y Teresina Tua, y Ondricek, originario de Bohemia (Penesco, 1999, p. 99).

...Kreutzer debía todo a su instinto y nada a la Escuela. Este instinto, rico y pleno de nervio, daba a su ejecución una originalidad de sentimiento y de ejecución que llevaba siempre la emoción a su auditorio y que nadie nunca ha superado. Poseía un sonido poderoso, la entonación justa y su manera de frasear tenía un calor apasionante (Fétis, 1868, vol. V, p. 107).

Fétis recalca la no pertenencia a una escuela de Kreutzer, por lo que parece ser que el estilo de la Escuela de Mannheim, a la que Stamitz -su primer profesor de violín- pertenecía, no debió de dejar mucha huella en él. Kreutzer estaba mucho más influenciado por Viotti. En noviembre de 1804, Adolf Müller, estudiante de la Universidad de Halle y competente violinista escribía a un amigo unas palabras acerca de un concierto interpretado por Spohr en donde se nos dan algunas pistas sobre el estilo del propio Kreutzer:

Hace unas semanas estuvo un importante violinista aquí, Spohr, quien, como virtuoso resulta mucho mejor que Pixis o Fränzl. Tocó a la manera de Kreutzer, con un sonido poderoso que resultaba tan fuerte probablemente porque mantenía el arco cerca del puente (Brown, 1984, p. 29).

A finales de siglo, además de numerosas obras de música escénica, Kreutzer ya había compuesto al menos ocho conciertos para violín. Para Moser, “[Kreutzer], uno de los más exitosos compositores de ópera de su tiempo, supo cómo utilizar la experiencia así adquirida a la hora de escribir para violín” (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 104), lo que explica su celebridad, no solo por la brillantez de su interpretación, sino también por la calidez de su *cantilena* muy cercana al estilo de canto al que tanto dedicó como compositor. A lo largo de su vida, junto a quince cuartetos de cuerda, quince tríos para dos violines y cello, dúos, etc. Kreutzer escribirá treinta y seis óperas (Stoeving, 1904, p. 243). Pero son sus *40 études ou caprices*⁹⁵ para violín solo, publicados por el propio Conservatorio en 1796, los que se convertirán una de las referencias fundamentales de la enseñanza del violín siendo reeditados frecuentemente aún hoy en día tanto en Francia como en el extranjero y actualizados frecuentemente con nuevas digitaciones y arcos. Entre ellos encontramos detalles característicos de la escuela franco-belga, como el *Estudio núm. 12*, que requiere de

⁹⁵ Según D. Charlton, originales del propio Kreutzer serían 40 de ellos, siendo los otros 2 de dudosa autoría (TNGD, 2001, Vol. XIII, p. 904).

un *detaché allongé*. Sobre la actualidad de los *Estudios* de Kreutzer Antonio Arias llega a afirmar: “a lo largo de su obra, los golpes de arco y el carácter musical se identifican de forma tal, que de esta circunstancia se deriva el valor técnico de sus *Estudios* para violín que, a través de un siglo de existencia, perduran como materia insustituible de los actuales planes de enseñanza del violín” (Arias, 1978, vol. II, p. 146).

La repercusión de los estudios de Kreutzer será tal que Lambert Massart (1811-1892), definido en las notas del editor como “alumno preferido de Kreutzer”, redactará el libro *L'art de travailler les Études de Kreutzer*, en donde a través de 412 ejemplos muestra digitaciones y golpes de arco todos ellos según las indicaciones del autor⁹⁶.

Beethoven le dedicará su *Sonata op. 47* (conocida como “Sonata Kreutzer”), compuesta entre 1802 y 1803, y publicada en 1805. La *Sonata* estaba originalmente dedicada a George Bridgewater junto con quien la estrenaría el 24 de mayo de 1803 (Ahn, 2004, p. 62). Sin embargo, posteriormente Beethoven decidiría cambiarla convirtiendo a Kreutzer en su nuevo destinatario⁹⁷, sin embargo, según relata Hector Berlioz en su biografía de Beethoven, “el célebre violinista jamás pudo decidirse a ejecutar aquella composición “injuriosamente ininteligible” (Berlioz, 1979, p. 22). Lo que resulta cierto es que esta resulta resulta ser una obra más concertante que de conjunto, si tenemos en cuenta aspectos como el carácter solístico de los acompañamientos del violín.

Según Charlton, una carta fechada el 4 de octubre de 1804 de Beethoven muestra que para entonces ambos habían entrado en contacto, muy probablemente durante una gira que éste había realizado por Alemania o, tal y como opina Schwarz, en un encuentro en la delegación francesa en Viena, donde le habría oído tocar (1958, p. 439). Por aquellos días, Kreutzer poseía fama y notoriedad gracias a sus exitosas apariciones en el *Théâtre Feydeau* y en la Ópera. Justamente, será en la Orquesta de la Ópera en donde sustituirá a Rode como violín solista cuando éste parta para Rusia en 1801.

⁹⁶ Massart, L. (1926). *L'art de travailler les études de Kreutzer*. París: Alphonse Leduc.

⁹⁷ Tal y como indica Schwarz (1958, p. 440), el TNGD presenta información contradictoria en este aspecto: si bien en la voz “Kreutzer” los datos son correctos, no ocurre así en la dedicada a la sonata “Kreutzer Sonata”.

En 1810 Kreutzer se rompe un brazo en un accidente de carruaje, finalizando así poco a poco su carrera como solista, pese a lo cual, según Fétis, permanece como violín solista de la Ópera hasta 1816, en que es nombrado jefe de orquesta y, solo un año más tarde, director de orquesta ocupando el cargo de director principal de la Ópera en 1817 hasta ser reemplazado por Habeneck en 1824 (1868, vol. V, p. 106). Así mismo continúa su labor como intérprete de *ensembles* y como compositor (TNGD, 2001, vol. XIII, p. 904).

Tras un empeoramiento en su salud, abandona en 1826 su labor como profesor en el Conservatorio y director en la Ópera para retirarse a Génova, donde fallece en 1831.

Como venimos diciendo, las opiniones son contradictorias respecto a la pertenencia de Kreutzer a una u otra escuela. Pese a que mayoritariamente los autores se inclinan a pensar en Viotti como la mayor influencia en Kreutzer, lo que resulta innegable es que su estilo se debe más al fruto de una conjunción de ambas influencias recibidas y, sobre todo, de un trabajo incansable. Todo ello fue lo que confirió a Kreutzer una particularidad interpretativa que si bien podía no tener el encanto, la limpieza de sonido y la elegancia de Rode, ni la expresividad y variedad técnica de Baillot, sí que poseía una originalidad e instinto únicos.

2.7. Jacques-Féréol Mazas (1782-1849). Corrección postural y defensa de los sonidos armónicos en su *Méthode de violon* (1830)

Alumno brillante de Baillot en el Conservatorio de París, Mazas pronto inicia una carrera profesional tanto en la Orquesta del *Théâtre de L'Imperatrice* (TNGD, 2001, vol. XVI, p. 187) como la Orquesta de la Ópera italiana según Fétis (1868, p. 46). En aras de lanzar su carrera como intérprete Mazas se embarca en una gira de dos años que le llevará en 1814 (1813, según Fétis) a Inglaterra, para recalar el año siguiente en Holanda y Bélgica y, ya más tarde, en 1822, por Italia, Alemania y Rusia. En el *Diario de Madrid* encontramos referencias a conciertos interpretados en la capital en el año 1816 por “Santiago Mazas, profesor de violín del Conservatorio de París”, mostrándose este último título como parte inseparable a su nombre, muestra de la estima en que se tenía a la institución parisina. Dichas apariciones en público, que tienen lugar entre el 1 de agosto⁹⁸ y el 2 de septiembre de ese año, suponen una fuente muy interesante por la información que aportan sobre el repertorio elegido por

⁹⁸ *Diario de Madrid*, no. 215, 1 de agosto de 1816, p. 139.

Mazas para sus conciertos en Madrid. Inicialmente Mazas aparecerá ante el público en el Café San Fernando, situado en el número 10 de la madrileña calle de Alcalá, para después hacerlo en el Teatro del Príncipe. Entre las obras interpretadas en estas sesiones podemos encontrar un *Allegro* “de uno de los últimos conciertos de Viotti”, una composición propia sobre una escena de la ópera “El médico turco”, con aria, recitativo y variaciones, “todo esto ejecutado únicamente en la 4ª cuerda o bordón, con acompañamiento de orquesta”, y “para dar a los aficionados una cosa interesantemente [sic] nueva, concluirá tocando con uno de los profesores más acreditados de esta corte una sinfonía concertante para dos violines principales, compuesta por Kreutzer, y ejecutada en París con el mayor aplauso por su autor y el célebre Rode”⁹⁹. Por desgracia no se especifica la identidad de este violinista junto con el que Mazas debió de interpretar la obra de Kreutzer. La elección de estas obras, su interpretación enteramente en la cuarta cuerda y aún más la presentación que se realiza de las mismas -llegando a calificar a una obra como “cosa interesantemente nueva”-, no está exenta de cierta teatralidad y efectismo.

En septiembre, esta vez en el Teatro del príncipe, Mazas interpretaría obras de creación propia a la conclusión de la comedia “La suegra y la nuera”¹⁰⁰, y al día siguiente, como intermedio entre esta misma comedia y la representación de un sainete, el violinista francés ejecutaría el 7º *Concierto* de Rode, una polaca de su composición así como unas variaciones, también “de su composición”, sobre el tema de un romance francés con acompañamiento de orquesta¹⁰¹.

Es a su vuelta a París en 1829 cuando, tal y como le sucediera a Rode, es recibido con indiferencia. Su estilo, calificado como largo y suave, elegante y gracioso (Fétis, 1868, p. 46), algo opuesto al de Kreutzer, mucho más vigoroso y potente, supuestamente había cambiado. Antes de su gira *La Revue Philosophique, littéraire et politique* del 10 de mayo de 1807, había escrito de él:

Sus dedos ágiles y flexibles alcanzaban de manera segura los cambios de posición más caprichosos y apenas parecían posarse sobre la cuerda: su arco, a pesar de permanecer cerca del puente, como se hace cuando se quiere obtener un sonido fuerte y brillante, casi siempre descendía hacia el diapasón, volviendo al instrumento suave, delicado y aterciopelado (TNGD, vol. XVI, p. 187).

⁹⁹ *Diario de Madrid*, no. 233, 21 de agosto de 1816, p. 215.

¹⁰⁰ *Diario de Madrid*, no. 245, 1 de septiembre de 1816, p. 264.

¹⁰¹ *Diario de Madrid*, no. 246, 2 de septiembre de 1816, p. 268.

Pero según los testimonios de sus mejores amigos, a su vuelta Mazas había perdido el encanto que antes poseía (Fétis, 1868, p. 46). Poco más tarde, en 1831, es nombrado primer violín del *Théâtre du Palais-Royal*, pero pronto abandonará este puesto para dedicarse a la enseñanza primero en Orleans, después en Cambrai.

Además de obras tanto para el violín como para la viola, Mazas escribió piezas de cámara y escénicas, pero su obra más relevante como transmisor del legado de Baillot es su *Méthode de violon élémentaire et progressive* (1830). En nuestro país, tenemos constancia de la recepción de obras suyas en, por ejemplo, el *Catálogo General de las obras de música* del almacén de Carrafa, publicado en 1843 en *La Iberia Musical y Literaria*, donde encontramos sus *Treinta estudios melódicos para violín op. 36*¹⁰² o en el catálogo de 1883 del almacenista y editor Pablo Martín donde se ofertan sus métodos como *Método completo y Pequeño método*¹⁰³.

Méthode de violon élémentaire et progressive (1830), al igual que otros muchos métodos y tratados de violín de la época, es un claro heredero del de su maestro Baillot. Una de las referencias directas a éste la encontramos cuando trata el *martelé*, primer golpe de arco que menciona y en donde de nuevo se toma a Baillot y a su método como referente: “como dice Mr. Baillot” (Mazas, 1830, p. 60). Pero lo más llamativo es que ya en la introducción, nada más comenzar su texto, Mazas hace mención al fuera su profesor en el conservatorio parisino advirtiendo del peligro de desarrollar malos hábitos difícilmente corregibles *a posteriori*. Aquí no duda en citar textualmente un fragmento aparecido en el método de 1803 que su maestro escribe junto a Kreutzer y Rode:

Este es un instrumento difícil, en el que el menor desvío conlleva los más grandes defectos. No nos excedemos si recomendamos el estudio a los alumnos; es con un trabajo reflejado sobre los principios, que éstos pueden vencer todas las dificultades, sino también tener a su disposición más medios materiales para dar a su interpretación la fuerza de expresión necesaria. Una

¹⁰² *La Iberia Musical y Literaria*, no. 6, 5 de febrero de 1843, p. 6
<https://play.google.com/books/reader?id=wvvETSbt1P0C&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA417> (Consultado el 20 de junio de 2017).

¹⁰³ Pablo Martín (1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.

vez vencidas estas dificultades, el talento prende su vuelo, no conoce más problemas y desarrolla su potencial (Mazas, 1830, p. 1).

Es esta importancia dada al estudio consciente y al evitar los malos hábitos una constante en su discurso heredada de Baillot. A la hora de abordar el estudio de las escalas, al que añade un acompañamiento de un segundo violín con la intención de hacer menos enojosa su práctica, vuelve a recalcar en la necesidad de realizar un estudio cuidadoso con el fin de no exponerse a contraer malos hábitos, “a menudo muy difíciles de destruir” (Mazas, 1830, p. 6). Pero este cuidado extremo no solo es aplicado a la técnica y la producción de sonido sino desde un punto de vista mucho más moderno, también a la higiene postural. Así sucede, por ejemplo, cuando al hablar sobre la interpretación de los tresillos en *détaché*, donde inteligentemente observa que en todos los casos que implican el estudio de notas rápidas, éstas se deben de interpretar con la parte superior del brazo inmóvil, indica al alumno que en el caso de llegar a sentir un ligero dolor en el brazo, éste se deberá a que no está ejecutando los movimientos correctamente y deberá evitar forzarlo, ya que “se hace algo realmente bien cuando se hace con facilidad” (Mazas, 1830, p. 30).

En este sentido, la postura a observar por el intérprete es algo en lo que incide especialmente. Esto resulta significativo si tenemos en cuenta que al abordar el estudio de un elemento tan importante como son los golpes de arco trate únicamente aquellos que exigen un estudio particular, como el *martelé*, el *piqué* y el *staccato*. En este sentido sí cabe destacar que, pese a echar de menos ciertas explicaciones sobre algunos de estos golpes de arco “ausentes”, para su práctica Mazas (1830, p. 36) sí que propone numerosas piezas musicales de una cierta dificultad e incluso, al tratar de la división del arco, muestra cierta innovación heredera de Baillot al incluir un motivo de Beethoven para su estudio.

Siguiendo con la corrección postural, tema reincidente a lo largo de todo el método, Mazas sigue la tendencia habitual de recomendar sujetar el violín bajo el mentón por su lado izquierdo, advirtiéndole no aproximar éste excesivamente a la tabla armónica con el fin obvio de no amortiguar la vibración. Así mismo, continúa, no debe de apoyarse el mentón sobre el cordal, tal y como a veces se hacía en la época, pues ello podría alterar la presión de las cuerdas y, con ello, su afinación. Baste recordar que Louis Spohr (1784-1859), en su *Violinschule* (1850, p. 2), recomienda el uso de una

barbada situando ésta muy cerca, casi encima del cordal. Estas afirmaciones, que nos podrían parecer excesivas para algo evidente hoy en día, no debía de serlo tanto en una época en la que el uso de la barbada resultaba algo relativamente reciente; no olvidemos que Spohr afirmaba haberla inventado hacia 1820.

A numerosas y detalladas instrucciones sobre la empuñadura del arco, la ligereza del brazo al pasarlo de talón a punta y la flexibilidad de los dedos de ambas manos, Mazas añade indicaciones sobre la actitud en general que debe mantener el intérprete, recomendando -como tantos otros autores- que ésta sea elegante y natural. Por otro lado, indica con insistencia que la postura de la cabeza debe de mantenerse derecha, alertando sobre lo que por aquel entonces debía de ser una costumbre defectuosa habitual sobre las que tanto alerta en su método: “que la cabeza esté recta, que ésta evite sobre todo seguir los movimientos del arco o de inclinarse sobre el hombro cuando se toca sobre la cuarta cuerda, lo que, no por el hecho de ser común deja de ser ridículo” (Mazas, 1830, p. 3).

Pero quizá por lo que más destaca Mazas entre todos los pupilos de Baillot es por ser el más influido por la técnica interpretativa de Paganini. Toda la parte final del *Méthode* está dedicada a los sonidos armónicos simples y dobles. En ella encontramos interesantes apreciaciones sobre la recepción de este tipo de recursos expresivos propios del universo paganiniano en París. Mazas dice haberse interesado y dedicado a su estudio tras haber escuchado a Paganini ejecutarlos en Italia.

Cuando escuché a Paganini por primera vez en Italia, me dí cuenta de qué recurso, de qué variedad podía constituir el uso de los sonidos armónicos (...). Por ello me familiaricé para emplearlos en mis interpretaciones. Sin embargo, a mi vuelta a París fui fuertemente culpado por los *connaisseurs* de haberme abandonado, decían ellos, al charlatanismo y al mal gusto. El público benevolente aplaudía en vano los sonidos que le parecían suaves, éstos fueron proscritos por los puristas que nunca habían perdido el tiempo en estudiarlos. Pero desde que el Romanticismo ha quebrado todos los límites clásicos, he podido sin escrúpulos e incluso con éxito emplear de nuevo este medio de variación (Mazas, 1830, p. 107).

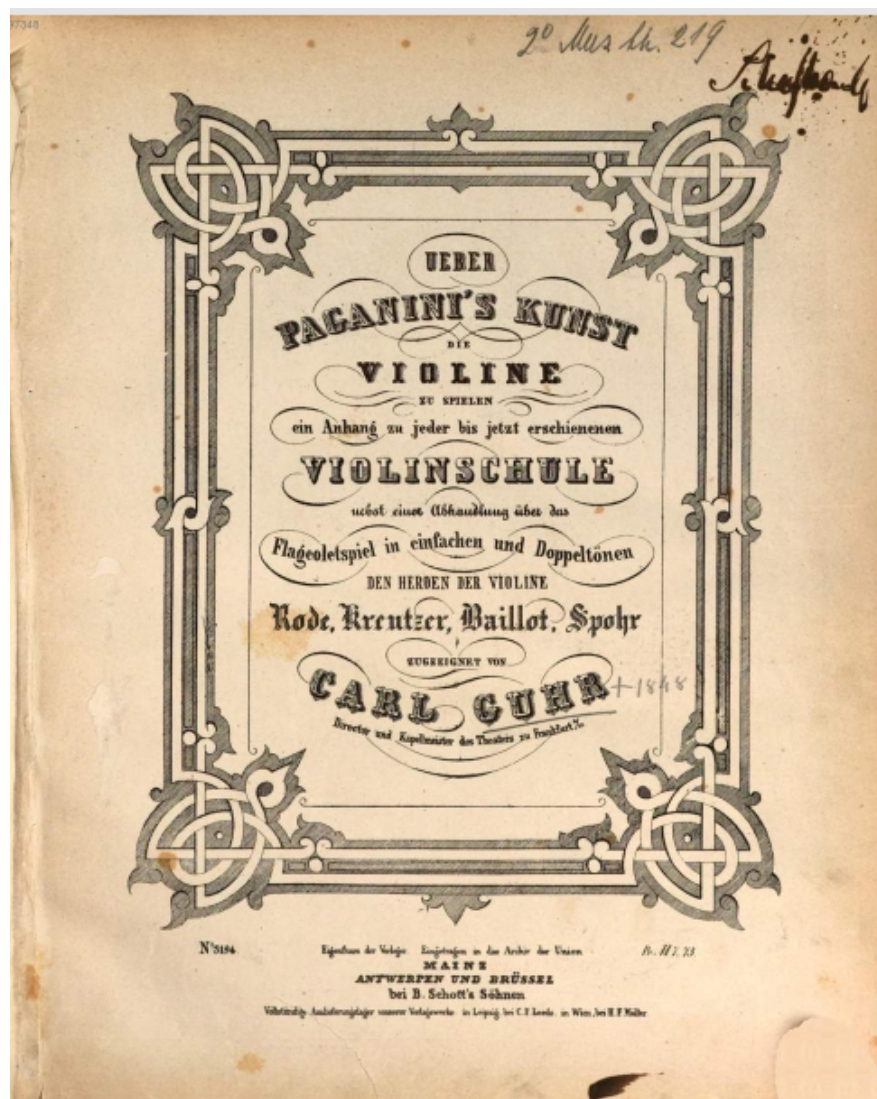


Ilustración 9. Carl Guhr (1829). *Ueber Paganinis' Kunst die Violine zu spielen ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen ...* Mainz <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1049/bsb10497348/images/index.html?md=1&opac=1> (Consultado en 9 de junio de 2017) (Bayerische Staatsbibliothek)

Pese a que el tratado donde Guhr afirmaba haber desvelado los secretos de Paganini (*Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*) había aparecido un año antes¹⁰⁴, Mazas ofrece un análisis y un estudio más simplificado de los sonidos armónicos, realizando incluso algunas correcciones a las digitaciones ofrecidas por Guhr (1830, p. 123).

¹⁰⁴ Carl Guhr (1829). *Ueber Paganinis' Kunst die Violine zu spielen ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen* (...). Maguncia <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1049/bsb10497348/images/index.html?md=1&opac=1> (Consultado en 9 de junio de 2017). Por razones prácticas en este trabajo hemos utilizado tanto esta edición como la francesa aparecida un año más tarde, en 1830.

Mazas aporta interesantes ejemplos de aplicación de este recurso, como los *Cuartetos* de Pleyel (1830, pp. 116-118), los núm. 58 y núm. 77 de Haydn (1830, pp. 119-120), el *Cuarteto* núm. 2 de Beethoven (p. 120), el *Coro de cazadores* de “El cazador furtivo” de Weber (p. 123), así como sus propias obras. Es de este modo como Mazas se convierte, junto a Guhr, en un referente tan importante en el estudio de los armónicos que el propio Baillot (1834, p. 404) recomienda recurrir a él para su estudio detallado.

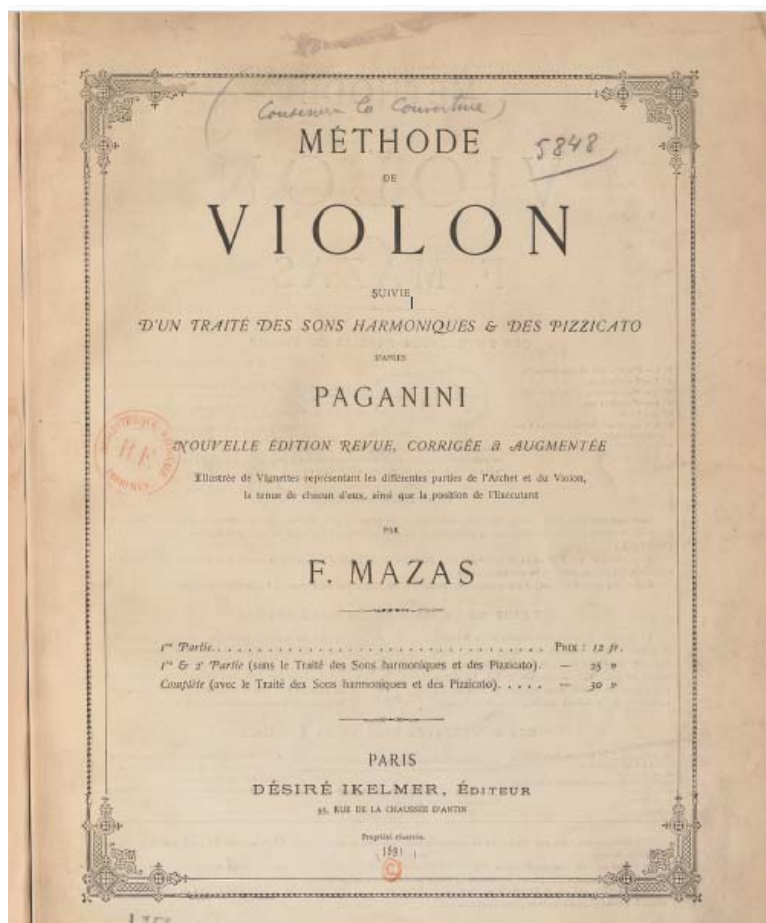


Ilustración 10. *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques et des pizzicato d'après Paganini* de J.-F Mazas (1891), Ed. Désiré Ikclmer, París. (BNF).

Sin embargo, las críticas de un sector más conservador le obligan a justificarse afirmando que si autores como Viotti, Kreutzer, Baillot o Rode no se han dedicado al estudio de los sonidos armónicos ha sido porque han encontrado otros y numerosos medios de expresión de un instrumento de por sí rico en matices y en posibilidades. Sin embargo, en su justa medida, sin un exceso que derive en algo fatigoso, es decir, siempre desde el buen gusto, la interpretación de los sonidos armónicos para Mazas no hace sino enriquecer la variedad de efectos del instrumento. Y tan seguro está de ello que posteriormente revisará su método para retitularlo *Méthode de violon suivie d'un*

traité des sons harmoniques et des pizzicato d'après Paganini (1891). Añade además en esta nueva revisión un apartado específicamente consagrado a los sonidos armónicos así como técnicas que el italiano puso en boga como la interpretación sobre la cuarta cuerda y el acompañamiento de la melodía en *pizzicato* de la mano izquierda.

Pese a no formar parte de los métodos oficiales del Conservatorio de Madrid, el método para violín de Jaques Féréol Mazas constituye una referencia importante como introductor en nuestro país de algunas de las técnicas paganinianas, como los armónicos dobles o el *pizzicato* de la mano izquierda. Sus estudios, utilizados como material de enseñanza aún hoy en día, tuvieron una gran difusión tal y como se ha constatado mediante el examen de los catálogos de los almacenistas en Madrid.

2.8. Los principios técnicos y de estudio del violín de Viotti en el *Méthode théorique et pratique de violon* (1842) de François-Antoine Habeneck (1781-1849)

Hijo de un músico militar nacido en Alemania pero al servicio del ejército francés, Habeneck estudiará violín en un principio con su padre y posteriormente, tras un periodo autodidacta, en el Conservatorio de París con Baillot. Comenzará tocando en la Orquesta de la Opéra-Comique para unirse muy pronto a la Orquesta de la Ópera. Posteriormente, cuando Kreutzer sea nombrado director de la Ópera en 1817, Habeneck le sustituirá como violín principal. En 1821 es nombrado a su vez director de la Ópera, cargo que compartirá por algunos años con Valentino para finalmente ejercerlo en solitario entre 1831 y 1846.

Habeneck es fundador de la *Société des Concerts* del Conservatorio de París, dirigiendo el primero de los conciertos históricos de Fétis, realizado en el auditorio del conservatorio el 8 de abril de 1832 (François-Joseph Fétis, 1972, p. 32). En su labor como director destaca el hecho curioso de que no dirigiera haciendo uso de una batuta sino con el arco del violín y desde la parte de los primeros violines (TNGD, 2001, vol. X, p. 635). Este hecho es destacado también en la prensa española: “Habeneck vino y fue el primero que en Francia dirigió la orquesta con el arco”¹⁰⁵.

En nuestro país fue principalmente conocido por esta faceta como director, teniéndosele en este aspecto con gran estima, como muestra el hecho de que, a modo

¹⁰⁵ *El Artista*, no. 23, 22 de noviembre de 1868, p. 3.

de cumplimiento, se llegue a denominar en la prensa a Barbieri como el “Habeneck español”¹⁰⁶.

Su labor pedagógica se desarrolló principalmente entre los años 1808 y 1816 y desde 1825 a 1848 en que ejerció como profesor en el Conservatorio de París formando a alumnos de la talla de Delphin Alard (1815-1888) o Hubert Léonard (1819-1890), este último profesor a su vez de José del Hierro (1864-1933) (Fétis, 1868, vol. IV, p. 172). Esta labor como eslabón entre Baillot y Alard resulta así mismo relevante si tenemos en cuenta el papel de este último como profesor de Pablo de Sarasate y la influencia del método de Alard en el Conservatorio de Madrid.

Entre sus logros más importantes se encuentra la fundación de la *Société des Concerts* del Conservatorio y su labor como introductor en Francia de la obra de Beethoven que ya había anticipado Baillot (Dubourg, 1852, p. 210). A través de la prensa vemos cómo en España se le reconoce así mismo este mérito:

Así es, que nosotros, artistas y poetas, Dios sabe cuánto tiempo hemos pasado por locos, cuando éramos los únicos en gozarnos en oír la música de Beethoven. En aquella época en que Habeneck, que ha muerto hace poco, se obstinaba en hacerla tocar y comprender, sus mejores amigos decían: “¡Qué pobre Habeneck!”¹⁰⁷.

Sus obras están dirigidas especialmente al violín, destacando dos conciertos para este instrumento y otras obras menores como una *Grande Polonaise* y una *Grande fantasie*, pero sobre todo su *Méthode théorique et pratique de violon* (1842). Esta obra resulta de especial importancia dentro del repertorio de obras didácticas de la escuela francesa, no solo porque su autor fuera alumno de Baillot en el conservatorio parisino, ni porque esta obra fuera adoptada por los conservatorios de París y Bruselas, en el primero de los cuales permaneció Habeneck como profesor durante más de treinta años, sino porque además, según Habeneck, éste recoge los principios de música en facsímil del propio Viotti. Este es el elemento más particular y significativo de la obra.

En su prefacio Habeneck cuenta cómo, sabiendo de la intención de Viotti de redactar un método de violín, tras su muerte y al no aparecer dicho texto, éste le había pedido

¹⁰⁶ *Gaceta musical de Madrid*, no. 17, 25 de enero de 1866, p. 2.

¹⁰⁷ *La Época*, no. 7, 13 de febrero de 1874, p. 1.

a la persona custodia de todos los papeles del italiano, que le permitiera examinarlos con el fin de tratar de hallar aquellos que pudieran formar parte de dicho método. Viendo que el tratado no se hallaba completo sino que lo escrito por Viotti solo constituía una primera parte relativa a los principios de la música y algunas notas elementales sobre la técnica y estudio del violín, Habeneck decide él mismo redactar su propio método de violín e incluir en él el facsímil autógrafo de Viotti (6 páginas en total): “... hizo surgir en mi espíritu la idea de componer y publicar un método de violín que haría preceder por los principios la música, tal y como Viotti los redactó, y en el que yo intercalaría en facsímil autógrafo, los fragmentos de este autor que están en mi posesión” (Habeneck, 1842, p. 2). Para que no quedara ninguna duda sobre la inclusión de estas páginas manuscritas en el método de Habeneck y a su vez, a modo de reclamo, éstas aparecen anunciadas en la portada de la obra: “Este método [está] precedido de los principios de música y de algunas notas en facsímil de la escritura de Viotti que pertenecían al Sr. Habeneck, dividido en tres partes” (Habeneck, 1842).

El método de Habeneck se presenta bien estructurado, dividido en tres partes, cada una de ellas compuesta por ocho lecciones en forma de capítulos de dificultad progresiva, reflejado todo ello en el índice de materias que aparece al final del volumen. El carácter progresivo de este método se ve reflejado en las propias palabras de Habeneck cuando afirma:

Recomendamos insistentemente seguir con regularidad el camino trazado en este método que ha sido particularmente concebido y redactado con un propósito práctico.

El alumno será conducido así a través de una serie de ejercicios, lecciones y estudios que (según nuestro plan) no ofrecen grandes dificultades, a la ejecución de fragmentos de todos los géneros los cuales nombraremos al final de esta obra clasificándolos en la medida de lo posible en un orden progresivo (1842, p. 29).

Efectivamente, al final del volumen, justo antes del índice y bajo el epígrafe “Orden de las obras a trabajar”, aparece un listado de hasta doce autores, desde Corelli hasta Paganini, cuyas obras se recomiendan. Empezando con Corelli y sus *12 Sonatas para violín op. 5* (1700), la última de las cuales es la conocida *La Folia*, en edición de Roger de Ámsterdam que -según Habeneck- posee los ornamentos del propio Corelli; las *Sonatas*, el *Adagio variado*, *L'arte del arco* y la Sonata *El trino del diablo*, estas

dos últimas incluidas en *L'Art du violon* (1798) de J. B. Cartier; las Sonatas de Pugnani, Viotti (tras el estudio de las cuales, añade Habeneck, el alumno podrá introducirse en algunos *Conciertos* del mismo Viotti, Baillot, Kreutzer, Rode y otros de similares características) y los *Estudios* de Fiorillo. A continuación surgen los estudios y caprichos de autores que forman o han formado parte del cuadro de profesores del Conservatorio de París: Rode, Kreutzer, Baillot, el propio Habeneck y Gaviniés, así como los *Estudios* de Bériot y los *Caprichos* de Paganini. Habeneck (1842, p. 176) recomienda especialmente los *Caprichos* de su maestro Baillot “que es extremadamente relevante por la gran variedad de acentos que contiene”. Naturalmente, todos ellos se encuentran en el catálogo de autores cuyas composiciones se utilizan para la enseñanza en las clases de violín del Conservatorio de París, según nos la muestra Baillot en *L'Art du violon* (1834, p. 271).

La primera parte del texto está dedicada a los rudimentos de la música (claves, valores de las notas o tonalidades entre otros aspectos) e incluye una página con grabados que muestran la postura correcta de sujetar tanto el violín como el arco, su empuñadura y cómo éste debe de pasarse paralelo al puente, y que serán utilizados de forma casi idéntica unos años más tarde por Alard para su *École du violon* (1844).

En la segunda parte del método, dedicada al mecanismo del violín, es donde encontramos intercaladas las páginas facsímiles de Viotti¹⁰⁸, que Habeneck, en nota al pie, presenta así:

Aportamos aquí en facsímil una nota de Viotti sobre este tema así como la expresión de su opinión sobre la enseñanza del violín. Estos fragmentos atestiguan el cuidado minucioso con el que este Virtuoso [sic] se ocupaba de los detalles de su Método [sic], hacen lamentar que esta obra no haya podido ser acabada, o al menos adelantada hasta tal punto que la posteridad se hubiera podido beneficiar de los consejos luminosos que se hubieran esperado de la experiencia de un artista tan grande (Habeneck, 1842, p. 24).

¹⁰⁸ Estas páginas facsímiles de Viotti incluidas en el método para violín de Habeneck aparecen reproducidas para su consulta en los Apéndices de esta tesis.

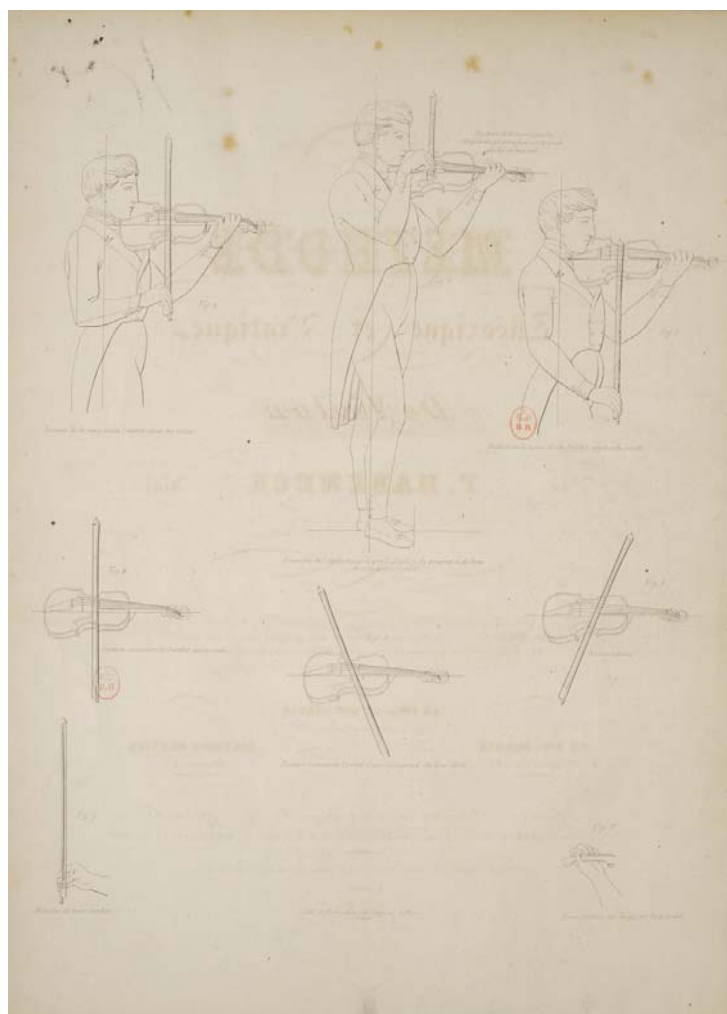


Ilustración 11. Indicaciones relativas a la postura, sujeción del arco y paso del mismo por las cuerdas. HABENECK, F.-A. (1842). *Méthode théorique et pratique de violon*. París: Canaux (BNF).

Dedica Viotti los primeros párrafos de su escrito justificando el no comenzar atribuyendo un origen al violín, sea este debido a Safo o a Apolo, afirmando que dichas especulaciones no poseen finalidad alguna, constituyendo algo inútil a su estudio: “¿qué importa que sea a una mujer, a un hombre, a uno solo o a muchos a quien debemos nuestro reconocimiento?” (Habeneck, 1842, p. 25). A continuación pasa a recomendar como edad para iniciarse en el estudio del instrumento los siete años, ya que, más tarde, los músculos adquieren un grado de fuerza que no favorece la flexibilidad y la delicadeza de movimientos. Antes de siquiera coger el violín Viotti afirma que el alumno debe haber aprendido bien los rudimentos de la teoría de la música (Habeneck, 1842, p. 26). Obviamente la falta de un conocimiento avanzado de los rudimentos teóricos de la música probablemente devendría en una excesiva

ralentización del progreso en la adquisición de la técnica del instrumento. Habeneck secunda la opinión de Viotti a este respecto, pero retrasa la edad ideal de inicio en el violín a los nueve años, ya que el adquirir unos conocimientos previos de teoría de la música calcula que le llevaría uno o dos años:

Esta edad es superior a la que Viotti indica en su facsímil. Sin embargo nosotros creemos que dos niños en igual disposición uno de los cuales haya comenzado a los siete años sin ningún conocimiento de música y otro a los nueve habiendo hecho previamente un buen curso de solfeo, este último será comparativamente más avanzado en el mecanismo del instrumento cuando ambos alcancen los doce años (Habeneck, 1842, p. 29).

Sin embargo, esta afirmación llena de sentido común y de acuerdo con los programas de enseñanza de cualquier institución de la época, choca con la tendencia habitual de los métodos de violín de la época, que solían dedicar sus primeras páginas a los elementos fundamentales del lenguaje musical. Un ejemplo destacable de esta práctica se encuentra en *École du violon* de Alard (1844), prolijo en detalles teóricos del solfeo. Esta costumbre podemos en parte atribuirle a la ambición de los editores de alcanzar a un público aficionado con pocos conocimientos, pese a la patente dificultad de algunos de los estudios que incluyen estos métodos y tratados y que dejan patente su así mismo habitual falta de progresividad. Como veremos más adelante en el apartado correspondiente, Bériot (1857, p. III), en su *Méthode de violon* justifica la inclusión de los rudimentos básicos del solfeo en su obra afirmando que numerosos jóvenes desdeñan su estudio bien por no considerarlo importante, bien por no poseer las cualidades adecuadas para ello.

La primera dificultad con la que debe de enfrentarse el alumno, según Viotti, será la de pasar el arco justo en la zona intermedia entre el puente y el diapasón, “una vez hecho este ejercicio, se procederá a la escala, que por razones que ya he explicado debe de realizar en Sol y no en Do”. El hecho de comenzar el estudio de las escalas por la tonalidad de Sol mayor y no de Do mayor, como se venía haciendo en métodos anteriores, se basa sin duda en el hecho de que ésta exige menos cambios en la posición relativa de los dedos. Viotti lo explica más adelante de manera más detallada, tal y como podemos leer en las páginas facsimilares incluidas en el método de Habeneck:

En Sol, el primer y tercer dedos se mantienen a la misma distancia en las cuatro cuerdas, mientras que en Do, es necesario que el primer dedo haga un movimiento retrógrado sobre la cuerda *prima* para formar el Fa natural. Además, en Sol, una vez los dedos están sobre la cuarta cuerda, se mantienen a la misma distancia para formar los sonidos sobre la tercera. A continuación, mediante un simple movimiento del segundo dedo al disponerlos sobre la cuerda de La, se mantienen igual sobre la cuerda *prima*. De manera que interrumpimos el orden en la división una sola vez, en lugar de tener que hacerlo dos veces (Habeneck, 1842, p. 35).

En páginas posteriores Viotti explica los beneficios para la afinación y el control del arco, entre otros, de la práctica de las escalas:

Para mostrar cuán de importante la veo solamente añadiré que yo, que casi nunca he estudiado un pasaje, jamás he cesado de ejercitarlas todas las veces que he querido hacerme oír lo mejor posible, y si yo llegara a conseguir hacer una escala perfecta, tan perfecta que yo la escuchara, me creería el primer violín del mundo (Habeneck, 1842, p. 33).

Curiosamente, de estas palabras se desprende un importante dato sobre el modo en que Viotti abordaba el estudio de una obra. Parece ser que, según sus afirmaciones, el hecho de realizar una práctica casi constante de las escalas le valía para poder ejecutar las obras al violín sin necesidad de estudiarlas previamente en la mayoría de los casos, lo cual, de ser cierto, no deja de ser sorprendente.

La importancia del estudio de las escalas es algo que Viotti recalca al afirmar que jamás se debe abandonar el estudio de una escala en cada lección, ya que ésta constituye la “piedra” sobre la que se basa la afinación y el estudio principal. No abandonando por lo tanto la práctica de la escala de Sol hasta que la entonación sea perfecta (Habeneck, 1842, p. 27). La escala se presenta así como la materia prima sobre la que el alumno -con ayuda de su profesor- puede ir plasmando cada uno de los aspectos técnicos a estudiar. De este modo, tras un estudio inicial de una tonalidad en particular, que el maestro ha debido tocar varias veces con el alumno hasta que éste se ha familiarizado con ella, se debe servir de ella para cuidar de sostener y conducir el arco de manera regular y probar las distintas gradaciones de fuerza que se pueden inferir con el arco en las cuerdas. Finalmente, una vez controlados estos

aspectos llega el momento de la afinación, procurando que los dedos se sitúen correctamente en su lugar (Habeneck, 1842, p. 26). Tras estos primeros pasos iniciales, Viotti se centra en la afinación: “el objetivo principal al iniciarse en un instrumento, sea cual sea, debe ser la exactitud, o más propiamente dicho, la afinación” (Habeneck, 1842, p. 34), por lo que el profesor, al acompañar, debe de evitar cualquier tipo de ornamento que dificulte ésta. Habeneck (1842, p. 29), en un apartado titulado “Consejos sobre la manera de trabajar”, añade que, para lograr una buena afinación, es necesario verificar la afinación del violín de vez en cuando, así como consultar las cuerdas al aire haciendo unísono en octava o terceras con los dedos puestos.

La labor vigilante del profesor con el alumno resulta así mismo algo esencial para Viotti, ya que no duda en recalcarlo a lo largo de sus páginas, tal y como lo harían posteriormente Baillot y Mazas. La corrección de todos los movimientos y la postura son en este aspecto fundamentales, por lo que Viotti recomienda que el pupilo no toque nunca solo hasta que el maestro esté seguro de que desarrollará su estudio de forma metódica y con atención, evitando adquirir malos hábitos difíciles de erradicar posteriormente.

El italiano anticipa en su discurso explicaciones o la consulta de ejemplos de los que carece el texto incluido por Habeneck, por lo que suponemos que Viotti esperaba poder añadirlos posteriormente, siendo éste únicamente un borrador de un posible trabajo posterior más elaborado.

En su método, a la hora de tratar sobre la actitud y la postura del intérprete, Habeneck hace una reflexión que va más allá de lo puramente técnico para adentrarse en aspectos más modernos que atañen a la imagen exterior que proyecta el intérprete al afirmar que éste debe de mostrar una postura natural -el mentón sobre el lado izquierdo- que facilite los movimientos necesarios en la técnica violinística, “inspirando al mismo tiempo a los espectadores una especie de confianza que lo predispone a favor del ejecutante” (1842, p. 30).

Habeneck le dedica una parte importante de su tratado a los golpes de arco esenciales, que son denominados como “Las diferentes modificaciones en el ataque a la cuerda”. Éstos son: *suivi* (que podríamos entender como un sonido *legato*), el *Grand détaché porté*, *martelé*, *à notes pointées*, *sautillé*, y *staccato*. Para el

aprendizaje de cada uno de ellos se aportan escalas, ejercicios y estudios en exclusiva. Más adelante, al hablar de los acentos, Habeneck (1842, pp. 119-123) retoma la técnica de los golpes de arco en diversos ejercicios con variaciones de acentos y arcadas, sugiriendo varios estudios y conciertos sobre los que practicarlos, sobre todo algunos conciertos de Viotti y de Baillot, aunque también Fiorillo, Rode o él mismo.

Los cambios de posición, llamados en el método de Habeneck como “Las diferentes posiciones de la mano”, están explicados y justificados también de manera amplia. Aquí el autor se ayuda de la distinción entre posiciones impares (aquellas poseen su nota más alta en un espacio del pentagrama) y las pares (cuya nota más alta se encuentra en una línea del mismo) (1842, p. 89). Resultan interesantes las apreciaciones del autor sobre dónde realizar los cambios de posición, tema que retoma al hablar de la expresión en la siguiente tercera parte de su método, donde propone distintas digitaciones para el mantenimiento del sonido en el fraseo. A partir de numerosos ejemplos de “buenas” y “malas” digitaciones sobre fragmentos de obras de Viotti, Haydn, Rode o Baillot, muestra cómo encontrar el equilibrio justo entre el fraseo, la digitación y el variolaje dentro de un mismo arco (Habeneck, 1842, pp. 103-108).

Sonidos armónicos, dobles y triples cuerdas, escalas cromáticas y otros recursos técnicos son tratados en los capítulos siguientes sin mayor relevancia, hasta la parte final del tratado, donde surge una parte dedicada a las “Observaciones sobre la ejecución de algunos violinistas”. Y entre estos violinistas que Habeneck analiza nos encontramos con “Paganini y algunos otros violinistas imitadores suyos” (1842, p. 166). El autor, como tantos otros, no podía pasar por alto las referencias a una figura tan popular y a la vez tan controvertida como fue la del genovés, si bien se cuida mucho de hacer una referencia directa a su nombre en el epígrafe inicial (aunque sí lo hará en el cuerpo del texto). Desde la distancia -Habeneck evita posicionarse a favor o en contra de cierto virtuosismo- la principal crítica que realiza de éste y aquellos que imitan su estilo es la de la elección del *tempo* para la interpretación de determinadas obras y el consiguiente cambio que esto produce en el carácter de la obra. Muy acertadamente, el autor explica que artificios técnicos como los saltos a las posiciones alejadas, la mezcla de sonidos armónicos y “ordinarios” [sic], los acentos multiplicados que se suceden unos a otros, la sustitución del golpe de arco largo y

legado por un saltillo, y otros artificios similares no hubiera sido posible interpretarlos si el intérprete hubiera mantenido el grado de velocidad que la obra demanda. La ralentización del tempo de estas obras, gracias a la cual estos intérpretes son capaces de realizar sus juegos virtuosísticos, supone sacrificar el carácter de la obra. Habeneck evita expresamente mencionar epítetos como “virtuoso” o “charlatanismo”, que utilizan otros colegas suyos, es más, llega a afirmar no querer “ni condenar ni aprobar esta doble innovación”, si bien en el tono de sus palabras se adivina la advertencia a los pupilos de no dejarse llevar por estas tendencias haciendo que “el violín pierda la nobleza y la grandeza, que son sus más preciosas cualidades” (Habeneck, 1842, p. 166). Insiste en seguir el tempo correcto de cada obra, proponiendo diversos ejemplos -el *Concertino* op. 12 de Ernst y el *Grand Concerto* op. 10 de Vieuxtemps- con la indicación metronómica al que asegura Habeneck haberlas oído ejecutar.

Otro de los “efectos” mentados por el autor en su métodos de los que se servía habitualmente Paganini es la *scordatura*. Habeneck afirma que cuando éste deseaba dotar al timbre de su violín de acentos sombríos bajaba la afinación de la cuarta cuerda medio tono o incluso un tono completo. Así mismo, cuando lo que pretendía era mostrar un sonido con mayor brillantez, subía la afinación de esta misma cuerda también medio tono o un tono completo. A veces el método utilizado por Paganini era el cambio de afinación de la cuatro cuerdas medio tono más alto que la orquesta que le acompañaba, para que así, por contraste, su interpretación poseyera un brillo que, unido a su maestría técnica, maravillaba a su auditorio. Además, en su método Habeneck (1842, pp. 171-175) recoge su *Plegaria de Moisés* así como un *Tema variado* que Paganini ejecutaba enteramente sobre la cuarta cuerda afinada ésta en Si bemol.

Habeneck fue más conocido en España en su labor como director de orquesta y difusor de la obra de Beethoven que como violinista. Sin embargo, su método para violín sobresale por recoger el legado de Viotti ayudándonos a entender desde un punto de vista técnico a una figura tan importante para la violinística española e internacional como la del italiano.

2.9. La gran influencia en la pedagogía española del violín: *École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire* (1844) de Delphin Alard (1815-1888)

El talento mostrado al interpretar con tan solo diez años el *Concierto núm. 12* de Viotti en el Teatro de Bayona, su ciudad natal, hizo que sus padres decidieran enviar al joven Delphin Alard al Conservatorio de París en 1827, en donde estudiaría violín con Habeneck -si bien, inicialmente como oyente- y composición con Fétis. Pronto desarrolla Alard un estilo propio que le granjearía numerosos éxitos. Sus apariciones en la orquesta de la Ópera así como en la *Société des Concerts* le valen la alabanza de Paganini, que llega a afirmar: “si los alumnos tocan así, ¿cómo deben de tocar los maestros?” (Fétis, 1868, vol. I, p. 45). El genovés no dudó en dedicarle sus seis *Sonatas op. 2*. Berlioz, por su parte, le consideró “uno de nuestros violines más distinguidos” (carta de Berlioz a Madame Mongolfier de Lyon, datada el 15 de julio de 1835, conservada en el álbum de Émilie Alard, colección de Henri d'Ussel, citado en Penesco, 1998, p. 100).

Según Fétis, su estilo se caracterizaba por aunar “las cualidades clásicas de la antigua y gran escuela con las innovaciones técnicas de Paganini y otros virtuosos de la época actual, particularmente en lo que concierne a la mano izquierda” (1868, vol. I, p. 45).

Sin embargo, la fama de Alard no se limitó a su labor como solista, sino también como músico de cámara, especialmente con su propio cuarteto de cuerda, que había formado en 1835 junto con el chelista Pierre-Alexandre Chevillard. Unos años más tarde, en 1840 es nombrado miembro de la Orquesta Real, convirtiéndose en solista tras la muerte de Baillot en 1842 (TNGD, 2001, vol. I, pp. 276-277).

Al casarse con una de las hijas de Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), Émilie, Alard se convierte en el yerno de uno de los más celebres luthieres franceses, lo que le permitirá poseer magníficos instrumentos, entre ellos un Stainer de 1679, dos Stradivari -el “Alard” de 1715 y el “Mesías” de 1716- y un Guarneri de 1742.

Pese a todos sus méritos como intérprete, los mayores logros de Alard son los pedagógicos, especialmente durante el largo periodo en que fue profesor en el

Conservatorio de París (1843-1875) en donde, reemplazando a Baillot, formaría a violinistas de la talla de Pablo Sarasate, Miguel Marqués o José White¹⁰⁹.

Su tratado *École du violon: méthode complète et progressive* (París, 1844), heredero del de Baillot, Rode y Kreutzer, es un buen reflejo de la transmisión de la tradición de la escuela de Viotti y aún hoy en día sigue siendo un referente en los conservatorios actuales. En 1868, fecha de edición de la *Biographie universelle* de Fétis, este tratado ya se había traducido al español, italiano y alemán. Si atendemos a los catálogos de los almacenistas de la época que trabajaban en Madrid, veremos que el método de Alard fue uno de los que más perduró en los planes de estudio del Conservatorio de Madrid y que disfrutó de una mayor difusión en nuestro país. Como ejemplo, cuando en 1876 la enseñanza de violín pasa a estructurarse de 7 a 8 cursos, el método de Alard será adaptado por Monasterio en 8 partes para así coincidir con el nuevo número de cursos. En el catálogo del almacén de Bonifacio Eslava aparece ya en 1867 una primera edición del método de Alard traducido como *Escuela de Violín*, sucediéndose las reediciones posteriores, entre ellas, diez años después, en 1877, una versión bilingüe español-francés editada por Romero¹¹⁰. Otras obras técnicas de Alard que también se ofrecen en este catálogo son su *Posición del violín y el arco* y los *Diez estudios para violín op. 10*. Su influencia en nuestro país será tal que permanecerá en el tiempo llegando aún en 1924 a publicar Domingo Lázaro sus *Estudios prácticos y progresivos para los tres primeros cursos de violín en relación con el Método Alard*¹¹¹.

El propio Sarasate, antes de convertirse en alumno de Alard toma como base su método para violín junto con los estudios de Kreutzer mientras se forma con Manuel Rodríguez Sáez, quien de este modo le transmite la tradición de la escuela francesa de violín. En carta del 24 de noviembre de 1854, un Sarasate niño le cuenta a su madre: “Mañana ya estoy en la penúltima lección del Método de Alard, pero son muy

¹⁰⁹ José Silvestre White (1836-1918) fue un violinista y compositor cubano. Estudia con Alard en el Conservatorio de música de París en 1856 (Saldoni, 1868, vol. III, p. 396). Pronto abandona París para viajar a Cuba, donde realiza una serie de conciertos con Gottschalk. White participa tanto de la vida cultural parisina, donde forma parte de la Société des Concerts del Conservatorio, como a nivel internacional, con sus giras por Europa y América tanto como solista como con otros intérpretes (TNGD, 2001, vol. XXVII, p. 346). Lamentablemente se ha venido prestando poca atención a su figura pese a resultar ésta clave en aspectos como la introducción en París del repertorio de cámara de autores contemporáneos (Wright, 1990, p. 213).

¹¹⁰ Una reproducción de la portada de esta traducción al español del método de Alard, superpuestos los títulos en español por encima de los franceses, aparece en el Capítulo 1. “Concepto de escuela”.

¹¹¹ Lázaro Bayo, D. (1924). *Estudios prácticos y progresivos: para los tres primeros cursos de violín, en relación con el método Alard*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. Para su consulta, existe una copia del mismo en la BNE (Signatura MP/6243/8).

largas y lo volveré a repasar otra vez para afirmarme. Luego empezaré el Método, porque lo que estoy estudiando son los Caprichos de Alard y lo que voy a empezar es el Método”¹¹².

Sin embargo, sus otras composiciones para el instrumento, entre las que se encuentran dos conciertos para violín, permanecen prácticamente en el olvido. Mención aparte merece su recopilación de piezas de compositores de los siglos XVIII y principios del XIX *Maîtres classiques du violon* (Mainz, 1863).

Además de su *École du violon* de 1844, Alard dejó varios métodos de violín de gran interés técnico y pedagógico: sus *Dix études mélodiques et progressives* op. 10 (1843) con acompañamiento de un segundo violín, cosa poco corriente en la época; dos años más tarde *Dix études brillantes*, también con un segundo violín, dedicado a los violinistas aficionados; *Dix études caractéristiques*; *Dix études artistiques* op. 19 dedicado esta vez a los profesores; *Vingt-quatre études, caprices dans les vingt-quatre tons de la gamme du violon*, op. 41; y *L'Art moderne, 20 études pour violon seul* op. 53, la más compleja.

L'École du violon (1844) es uno de los métodos progresivos utilizado para la enseñanza del violín en el Conservatorio de París, aparecido 10 años después de *L'Art du violon* (1834) de Baillot. Alard hace alarde de su relación con la institución parisina en su portada, donde se lee: “Método completo y progresivo al uso del Conservatorio por Delphin Alard, Profesor del Conservatorio”.

La obra se encuentra en la tradición de Baillot, Rode y Kreutzer pero tiene en cuenta la evolución de la técnica, incluyendo importantes novedades como el cambio de dedos en las notas repetidas o los dobles trinos en octavas. Pese a que el método de violín de Alard ha perdido actualidad hoy en día debido a su falta de progresividad y de ejercicios preparatorios adecuados, sus estudios fundamentales siguen poseyendo un gran valor pedagógico¹¹³.

Se trata de un método bien estructurado en forma de lecciones en donde cada uno de los aspectos técnicos tratados viene acompañado de sus correspondientes estudios

¹¹² Archivo familiar de Javier Trías de Mena, citado en la monografía de María Nagore Ferrer (2014). *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU.

¹¹³ David Boyden afirma que Leopold Auer (1845-1930) había estudiado en el Conservatorio de Budapest con Ridley Kohne utilizando *École de violon* de Alard, “una indicación del hecho de que el objetivo de todos los violinistas era el Conservatorio de París” (*The Violin Family*, 1989, p. 76).

donde aplicar de forma práctica lo expuesto, así como de notas al margen como apoyo a la explicación.

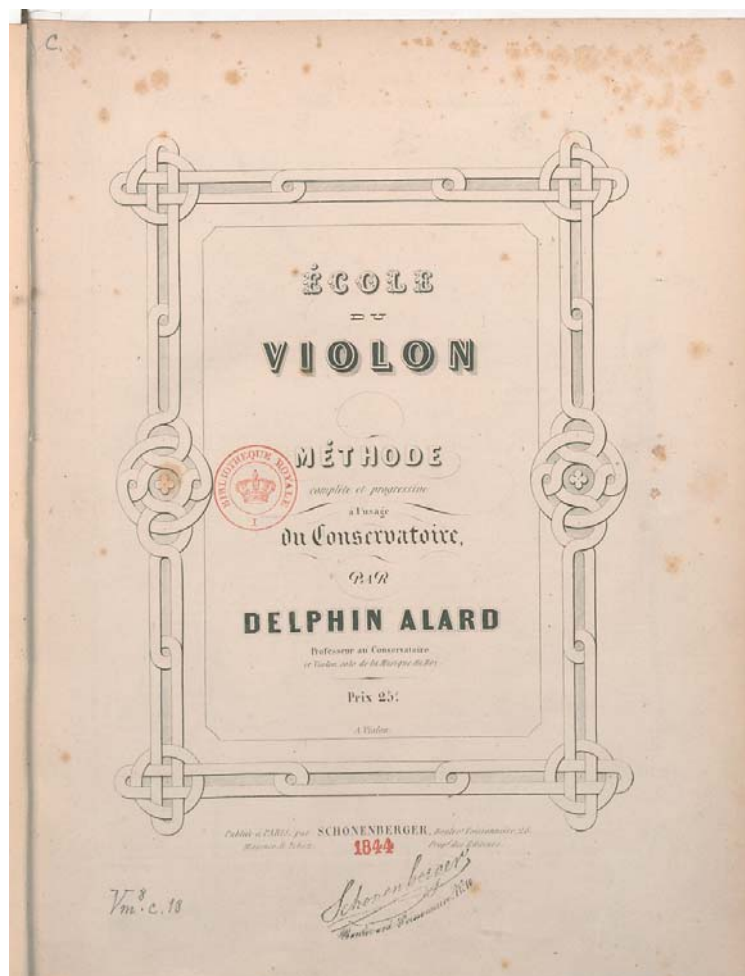


Ilustración 12. Portada del método para violín de Delphin Alard (1844). *École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire*. París: Schonenberger-Mayence B. Schott, en donde se destaca a éste como método oficial del Conservatorio de París (BNF).

Comienza esta obra al igual que otras muchas de este género, dedicando sus primeras páginas a la postura que debe observar el violinista así como a determinados aspectos de la sujeción del arco y del violín. En el caso de este último, no deja lugar a dudas al indicar que el mentón debe apoyarse sobre la parte izquierda del violín, a diferencia de Woldemar, que daba libertad para sostenerlo desde el lado izquierdo o derecho, mencionando diversos autores que usaban una u otra manera. Alard hace hincapié así mismo en dos aspectos: la flexibilidad y relajación necesarias para llevar a cabo una correcta interpretación y lo esencial de seguir todas estas indicaciones posturales y de sujeción del instrumento con el fin de mantener una “actitud elegante y natural”

como primera condición del violinista. Así mismo, se deberán evitar los vicios y malos hábitos, ya que éstos pueden imposibilitar el desarrollo de la técnica correctamente. Con este fin, Alard acompaña sus explicaciones con grabados -salvo alguna variación, los mismos motivos que aparecen en el método que Habeneck había publicado cuatro años antes, ca. 1840- donde se muestra la correcta posición del brazo derecho al situar el arco en el talón, el medio o la punta, cómo debe de ser su empuñadura y cómo éste se debe de pasar paralelo al puente (Alard, 1844, pp. 2-3).

Siguiendo así mismo la tendencia habitual de los métodos de la época, Alard continúa aportando explicaciones sobre los rudimentos fundamentales del lenguaje musical y del violín, si bien destaca el nivel de detalle y profundidad en las indicaciones técnicas en algunos aspectos sobre los que otros tratados pasan superficialmente, acerca de cómo pasar el arco, cómo posar los dedos sobre las cuerdas y las distancias entre ellos en función de los intervalos, entre otros. Los aspectos teóricos de lenguaje musical se van introduciendo en notas en los márgenes exteriores también paulatinamente de una manera muy práctica según van apareciendo.

Otro tema habitual y recurrente en los métodos de violín de la época también está presente en Alard (1844, p. 34): el estudio de las escalas. Las más fáciles de afinar¹¹⁴ son explicadas una a una con determinados ejercicios y lecciones muy sencillas que incluyen el acompañamiento de un segundo violín, en un intento de quitarle rudeza al estudio y de aportarle cierta musicalidad, además de ayudar a la afinación.

Pese a repetir constantes en los tratados del instrumento, *L'École du violon* posee aspectos novedosos que resaltan su modernidad. Uno de ellos es el hecho de que, al tratar los cambios de dedo necesarios al tocar notas repetidas tanto en una misma cuerda como en cuerdas distintas, Alard recurre al símil del canto: “imitamos en esto al cantante que cambia de sílaba sobre la misma nota” (Alard, 1844, p. 44). Así mismo, utiliza el término *port de voix* (*portamento*), con claras referencias a la técnica vocal, para referirse a un cambio de posición, un “salto” entre dos notas separadas la una de la otra por diferentes posiciones que deben realizarse en el mismo golpe de arco sin que el sonido se vea interrumpido (Alard, 1844, p. 44).

¹¹⁴ Las tonalidades tratadas al inicio del métodos son, por este orden: Do M, La m, Sol M, Mi m, Re M -Alard no incluye la tonalidad de Si m-, La M, Fa # m, Fa M, Re m, Si b M, Sol m -para el estudio de la escala cromática-, Mi b M, Do m, La b M, Fa m, Mi M

Alard incorpora así mismo hasta 25 *Estudios* de dificultad progresiva, cada uno de ellos dedicado a trabajar un aspecto técnico determinado (diversas posiciones, trinos, escalas cromáticas, golpes de arco, triples y cuádruples cuerdas, entre otros). Entre estos cabe destacar su *Estudio núm. 25*, dedicado a los sonidos armónicos y el *pizzicato* de la mano izquierda típicamente paganinianos. Al hablar sobre los armónicos simples, Alard aclara:

La extensión de esta obra no me permite tratar a fondo los armónicos dobles, porque éstos exigirían un trabajo muy especial y que, en la música actual -con excepción de la de Paganini- no se encuentran fácilmente pasajes de esta naturaleza. Me dedicaré únicamente a indicar los armónicos simples, es decir, aquellos de los que se hace más uso hoy en día (Alard, 1844, p. 112).

L'École du violon no incluye pasajes o fragmentos de piezas de otros autores, siendo todos los estudios propuestos obra del propio autor. Esta faceta Alard la supo solventar con el desarrollo posterior de una recopilación de obras de compositores de los siglos XVIII y principios del XIX *Maîtres classiques du violon* (Mainz, 1863).

Como hemos visto en esta páginas, las grandes influencias pedagógicas en cuanto al violín se refiere en el Conservatorio de Madrid fueron Pierre Baillot y Delphin Alard. Podemos llegar incluso a considerar a ambos como responsables de la introducción de un estilo francés de interpretación en nuestro país.

El propio Pablo Sarasate en sus inicios elige el método de Alard y a éste mismo como profesor durante sus estudios en el conservatorio parisino, muestra de su fama en nuestro país como pedagogo. Su método aparece de manera reiterada en las ofertas de música de los almacenistas madrileños de la época, de él se realizan varias ediciones, dividiéndose, como sucedió con el de Baillot, en ocho entregas para adaptarse así a los ocho cursos en que se había organizado la enseñanza de violín. Jesús de Monasterio será el encargado de llevar a cabo esta nueva edición. El método es traducido al español y formará parte de los textos oficiales del Conservatorio de Madrid durante largo tiempo, siendo referencia en la enseñanza del instrumento hasta nuestros días.

3. LA ESCUELA FRANCO-BELGA COMO GRAN REFERENCIA PARA LOS VIOLINISTAS ESPAÑOLES

3.1. Charles de Bériot (1802-1870), la creación de la escuela belga de violín y su influjo en Jesús de Monasterio y los violinistas españoles

En el seno del Conservatorio de Bruselas, con la llegada de Charles de Bériot, se desarrolla una escuela belga de violín que, si bien es heredera de la tradición francesa, podemos considerar que posee un carácter propio. Paul David, hijo del pedagogo y violinista alemán Ferdinand David, la considera “una rama, la más importante, de la escuela de París” (Grove, 1890, vol. IV, p. 296).

Tras la muerte de Baillot, a Bériot, que fue su alumno, le es ofrecido su puesto en el Conservatorio de París. La prensa española no es ajena a estos avatares: *La Iberia Musical*, en su número del 16 de octubre de 1842 menciona el viaje de Bériot a París como sustituto de Baillot en el Conservatorio de esa ciudad, dándose por supuesto que éste aceptaría la designación y que pronto tomaría su puesto: “El célebre violinista Bériot acaba de llegar a París, le ha sido propuesta la plaza de profesor de violín del conservatorio en reemplazo del difunto Baillot; se cree que la acepte, y se espera de un momento a otro el nombramiento oficial”¹¹⁵. Sin embargo, Bériot rechaza el nombramiento. En su lugar se trasladará a Bruselas, en cuyo conservatorio, a ofrecimiento de Fétis, director por aquel entonces de la institución, enseñará entre los años 1843 y 1852. Algo similar ocurrirá en el caso de Jesús de Monasterio, alumno de Bériot, a quien, a propuesta de Fétis le es ofrecida la plaza de su maestro tras la muerte de éste. El cántabro lo rechaza y se establece en Madrid, en donde introducirá la tradición franco-belga y formará a toda una generación de reputados violinistas. En ambos casos estas decisiones serán determinantes, marcando profundamente el devenir de la pedagogía violinística.

Cuando Bériot se convierte en profesor de prestigio en el Conservatorio de Bruselas, tanto sus enseñanzas como el estilo de sus interpretaciones y composiciones causan gran impacto en el estilo interpretativo del siglo XIX. A través de sus métodos de enseñanza (*Méthode de violon*, 1857; *École transcendante de violon*, 1867) incorporará las novedades técnicas de virtuosos como Paganini al estilo elegante de

¹¹⁵ *La Iberia musical y literaria*, no. 5, 2 de octubre de 1842, p. 4.

la escuela francesa que le habían transmitido Baillot y el alumno de Viotti, André Robberechts (1796-1866), fundando la Escuela franco-belga de violín. De ésta surgirán intérpretes de la talla de Henri Vieuxtemps (1820-1881), alumno de Bériot y profesor de Enrique Fernández Arbós; Léonard (1819-1890), pupilo de Habeneck en París (que a su vez había sido alumno de Baillot) y profesor de José del Hierro; Henryk Wieniawski (1835-1880), alumno de Massart en París, o Ysaÿe (1858-1931), alumno a su vez de Wieniawski y Vieuxtemps.

La influencia de Bériot en Jesús de Monasterio fue así mismo muy relevante para el devenir de la enseñanza y estilo interpretativo del violín en nuestro país. Tras sus años de formación en el Conservatorio de Bruselas, llevados a cabo entre los años 1849 y 1852, Monasterio mantiene el contacto no solo con el que fuera su profesor de violín sino también con importantes figuras de la vida cultural belga relacionadas con el conservatorio, como Fétis o Gevaert¹¹⁶. Testigo de esta vinculación son las numerosas cartas intercambiadas. Gran parte de este epistolario lo podemos encontrar en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La influencia de Monasterio en el Conservatorio de Bruselas se verá ejemplificada con la adopción de sus *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* (1878) como texto oficial para la enseñanza del violín en esta institución¹¹⁷. Otro ejemplo de este intercambio musical instaurado entre Monasterio y la élite cultural del conservatorio de Bruselas lo encontramos reflejado en una carta descubierta entre los denominados “papeles de Monasterio” del Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid en donde un joven Andrés Gaos (1874-1950) se dirige a su antiguo profesor Monasterio relatándole su encuentro con Ysaÿe y la admiración y reconocimiento que éste le ha manifestado por su labor como pedagogo e intérprete¹¹⁸.

Siguiendo los pasos de su profesor Monasterio y pensionado por la Infanta Isabel, Enrique Fernández Arbós viaja a Bruselas en 1877, con tan solo 13 años, para

¹¹⁶ La amistad con Gevaert alcanzaría casi el medio siglo de duración. Una parte importante de esta correspondencia fue publicada por José Subirá (1961) en el *Anuario Musical* (vol. XVI, pp. 217-246).

¹¹⁷ Un análisis pormenorizado de esta obra y su repercusión se puede encontrar en el capítulo “2.4. *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* de Jesús de Monasterio (1878): la Escuela completa” de esta tesis.

¹¹⁸ Esta carta aparece transcrita en su totalidad en el capítulo posterior de esta tesis titulado “1. Largo es el camino de la enseñanza: El Conservatorio Superior de Música de Madrid y sus profesores”, donde se analiza con detenimiento la labor pedagógica desarrollada por Monasterio en esta entidad. Se ha incluido copia del original para su consulta en los Apéndices de esta tesis.

continuar su formación en el conservatorio de la ciudad bajo los consejos del alumno de Bériot, Henri Vieuxtemps. De sus recuerdos expresados en sus memorias recogemos este fragmento: “A la mañana siguiente fuimos a visitar a Gevaert, Director del Conservatorio, a quien Monasterio había anunciado previamente mi llegada. Creo haber dicho ya que Monasterio había estudiado en Bruselas con De Bériot, y era recordado por todos con gran cariño” (Fernández Arbós, 2005, p. 52).

El conocimiento que de la obra de Henri Vieuxtemps adquiere Arbós como alumno suyo es reconocido posteriormente, finalizada su etapa como pupilo, por la editorial Peters, quien encarga a Arbós la revisión de las siguientes obras para violín del belga: *Fantasía-Capricho*, op. 11; *Estudios de concierto*, op. 16; *Pieza de salón*, op. 22; *Rêverie*, op. 22; *Fantasía appassionata*, op. 35; *Balada y polonesa*, op. 38; *Hojas de álbum*, op. 40; *Suite*, op. 43; así como los cinco primeros conciertos para violín y orquesta op. 10, 19, 25, 31 y 37 (Fernández Arbós, 2005, p. 60).

A la muerte de Vieuxtemps Arbós le dedicará estas palabras:

Con su muerte, el mundo perdía un intérprete de raza y temperamento únicos. La imagen que sugiere su arte en mis recuerdos es la de una llama, tanto por la luminosidad como por el chisporroteo. Tenía un staccatto ceñido a la cuerda, y un modo de tocar febril, apasionado y romántico. Su escuela, que unía a una gran personalidad, un brío y una brillantez deslumbradores, influyó sin duda sobre Ysaÿe, quien a su vez la ha transmitido a la mayoría de los jóvenes virtuosos de la escuela franco-belga contemporánea. Sus composiciones, entre los que entonces se escribía, sobresalen como algo distinto a todo. Encontró expresiones melódicas afortunadas pero, sobre todo, se le deben hallazgos de técnica completamente personales (Fernández Arbós, 2005, p. 66).

3.2. Los inicios: el Conservatorio Superior de Música de Bruselas

La fundación del Conservatorio Superior de Música de Bruselas juega un papel muy importante en la formación de esta nueva escuela belga de violín. Fundado en 1813 como *École municipale de musique* especializada en canto, su primer director será Jean-Baptiste Roucourt. Al adquirir una mayor importancia en 1824 también cambiará su estatus, pasando a denominarse *École Royale*.

Pronto surgirá la idea de ampliar las clases más allá de la de canto y organizar una clase de violín en la institución. Así, si inicialmente se estaba ayudando económicamente a los alumnos para que viajaran a París a formarse con los grandes maestros, el dinero se comenzará ahora a dedicar a la creación de una escuela de violín propia:

Hasta el presente, con la esperanza de promover una buena enseñanza del violín, S. M. acordó un sueldo a aquellos que viajaran a París a beneficiarse de las enseñanzas de los grandes maestros, pero hemos mostrado a S. M. que los fondos acordados por su magnificencia resultarían más beneficiosos si pudiéramos encontrar a alguien que hubiera hecho los estudios necesarios para transmitir a sus alumnos el mejor método. Estas cualidades las hemos hallado en el Sr. Wéry, nativo de Lieja, alumno de Baillot, y tras el informe dirigido a S. E. M. de Falck, entonces Ministro de Instrucción Pública, el Sr. Wéry ha sido encargado de formar a un número de alumnos en el mismo local que la Escuela de canto (Mailly, 1879, p. 2).

Así es cómo Nicolas-Lambert Wéry (1789-1867) comienza su labor como profesor de violín el 1 de enero de 1824. Dos años más tarde, el 29 de enero de 1826 se establecía una escuela de música oficial en Bruselas aprobándose otras enseñanzas además del canto o el violín, como el violonchelo, la flauta, la trompa o el solfeo. Fétis recoge también este nombramiento:

Sabiendo en 1823 que la plaza de primer violín del Rey de los Países Bajos estaba vacante por la muerte de Gensse, parte hacia Bruselas, donde da un brillante concierto obteniendo por protección del príncipe de Chimay y del Sr. de Falck, Ministro de Instrucción Pública, el puesto que solicitaba y el de profesor en la Escuela Real de música. Tras los sucesos políticos que cambiaron el gobierno de Bélgica, se instituye el Conservatorio Real de música de Bruselas, donde el Sr. Wéry es nombrado profesor de violín (Fétis, 1868, vol. VIII, p. 551).

En 1832, por Orden Real del 13 de febrero, la Escuela de Música de Bruselas, como tal, dejará de existir para cederle el paso al nuevo Conservatorio de Música de Bruselas.

Leopoldo, Rey de los belgas, a los presentes y a todos los que han de venir, os saludo¹¹⁹.

Considerando que la escuela de música de Bruselas cesó de existir desde el comienzo de la revolución.

Considerando la utilidad de una institución de esta naturaleza en la capital del reino, para conservar y propagar los métodos adecuados y formar a maestros y artistas de mérito en las diferentes disciplinas del arte musical.

Con el informe de nuestro ministro del interior,

Hemos considerado y consideramos:

Artículo Primero.

Se establecerá un Conservatorio de música en Bruselas. (...)

En Bruselas el 13 de febrero de 1832 (Mailly, 1879, p. 112).

Reorganizado unos años más tarde, en 1832, ya como Conservatorio, su primer director sería F. J. Fétis, al que, tras su muerte, sucedería otro musicólogo: F. A. Gevaert (1871-1908)¹²⁰. De carácter gratuito, contaba ya con 148 alumnos en 1835, si bien los aspirantes extranjeros necesitaban un permiso oficial tanto del ministro como del director del establecimiento para acceder a él (Riemann, 1908, p. 161). La edad permitida para el acceso a la institución iba “desde el cambio de voz” hasta los veinticuatro años para los hombres, y desde los catorce años cumplidos hasta los veinte en las mujeres (Mailly, 1879, p. 3)¹²¹.

Centro de la vida musical de la ciudad, el conservatorio organizaba conciertos con un repertorio clásico así como de música antigua. Iniciados éstos como “conciertos históricos” por Fétis, en ellos se interpretaba música de maestros de los siglos XVI, XVI y XVIII, así como programas “temáticos” dedicados a un género en concreto. Gevaert introduciría posteriormente la música coral de Bach, Haendel, así como

¹¹⁹ En el original “à tous présents et à venir, salut”. Resulta ésta una fórmula introductoria mediante la cual el rey saluda a todos aquellos “vivos” así como a todos los que nacerán dentro del periodo en que la ley presentada esté en vigor. Ha venido siendo utilizada tanto en Bélgica como en Francia en los textos jurídicos hasta 1791 y después con la Restauración.

¹²⁰ La relación de Gevaert con Monasterio se mantuvo durante varios años, como podemos ver en el epistolario conservado entre ambos (Subirá, 1961). El propio Gevaert estuvo en Madrid, contactando con Barbieri. Para más información véase la monografía sobre Francisco Asenjo Barbieri de Emilio Casares Rodicio (1994). *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales así como el artículo “La collection Barbieri de Madrid” de Cristina Bordas Ibáñez (2007), aparecido en la revista *Musique, Images, Instruments. Revue française d’organologie et d’iconographie musicales* (vol. 9, pp. 28-51).

¹²¹ Los archivos del Conservatorio se encuentran actualmente depositados en los *Archives Générales du Royaume*, si bien no se encuentran completos. Para mayor información el libro de Mailly constituye una fuente óptima y fiable.

óperas de Gluck en estas sesiones musicales organizadas por el conservatorio. Hacia mediados del siglo XIX la importancia de estos conciertos se disiparía poco a poco siendo sustituidos por los *Concerts Populaires de Musique Classique* que Adolphe Samuel iniciaría en 1865, y en donde se incluiría un repertorio más innovador (TNGD, 2001, vol. IV, pp. 520-521).

Ya desde sus inicios el Conservatorio de Bruselas contará con prestigiosos profesores de violín: iniciándose la enseñanza con N. Wéry (1832-1860) y siguiendo con A. Robberechts (1834-1835), L-J. Meerts (1836-49 y 1853-1863), Ch. De Bériot (1843-1852), H. Léonard (1849-1851 y 1853-1866), H. Beumer (1863-1869), J. B. Colyns (1863-1873 y 1874-1902), H. Vieuxtemps (1871-1873), H. Wieniawski (1874-1877), I. Hubay (1882-1886), E. Isaÿe (1886-1898), A. Cornélis (1887-1917) y C. Thompson (1898-1921). De entre ellos, además de Wéry, habían sido alumnos de Baillot en París Robberechts, Meerts y Bériot.

La gran revolución llegará al conservatorio con la venida de este último en 1843.

3.3. La influencia en la práctica: *Méthode du violon* (1857) de Charles de Bériot: la brillantez técnica de Paganini y la sutileza de estilo de la escuela de París

Pese a que los archivos del Conservatorio de Bruselas no se han conservado en su totalidad, podemos hacernos una idea de los métodos utilizados en esta institución para la enseñanza del violín en 1835 mediante la consulta del manuscrito del *Catálogo de la Música del Conservatorio Real de Música de Bruselas*. Otras fuentes que nos ayudan a la hora de establecer cuáles eran los fondos de la biblioteca del Conservatorio de Bruselas en esta época son el *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles* (Bruselas, Alliance Typographique, 1870) de M. van Lameren o el *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles* (Bruselas, Imprimerie Coosemans, 1898-1912) de A. Wotquenne. De entre los métodos y literatura musical dedicados a la enseñanza del violín encontramos el *Méthode de violon* de Baillot, la *Violinschule...* de Leopold Mozart y el *Méthode de violon* de Martini. Pero sin duda, el método clave para el desarrollo de una escuela violinística con identidad propia fue el *Méthode du violon* (1857) op. 102 de Charles de Bériot.

El método para violín de Bériot era así mismo utilizado, junto con los de otros autores de la escuela franco-belga, como libro de texto oficial en el Conservatorio de Madrid, tal y como viene reflejado en su Reglamento de 1871, como muestra, una vez más, de la preeminencia de los trabajos pertenecientes a esta opción técnica y estética.

Por otro lado, las obras de Bériot llegan a los almacenes madrileños gracias a la efectiva vía comercial y cultural establecida con París y Bruselas. Es el caso de la *Fantasía para violín op. 100* de Bériot, que podemos encontrar publicitada en el *Extracto del Gran Catálogo de la música* de los almacenes Romero, publicado en las últimas páginas de la reedición del método de Alard del año 1877 (Alard, 1877, p. 175), su método de violín, anunciado como *Gran Método Completo* en el catálogo de 1883 del almacenista y editor Pablo Martín¹²² o sus *Tres fantasías originales* aún en 1901¹²³.

Tras haber iniciado sus estudios con J.-F. Tiby y André Robberechts (1774-1839), Charles-Auguste de Bériot abandona su Bélgica natal en 1821 para viajar a París y tocar ante Viotti en un intento infructuoso de convertirse en su pupilo. Éste, por aquel entonces director de la Ópera de París no le acogerá como alumno suyo, pero le dará un consejo que Bériot seguirá con entusiasmo: “Tienes un buen estilo, esfuérzate en perfeccionarlo. Escucha a todos los grandes intérpretes que puedas, benefíciate de todos pero no imites a ninguno” (Fétis, 1868, vol. I, p. 360). Siguiendo la sugerencia de Viotti y buscando el perfeccionamiento de su técnica Bériot acude a Baillot, a cuyas clases asistirá en el Conservatorio de París pero únicamente durante unos meses, ya que Baillot no aprueba el estilo y la técnica de su discípulo, al que toma por excéntrico.

¹²² Pablo Martín (1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.

¹²³ Casa Dotesio (1901), *Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya*, p. 2.

VIOLIN.	
ALARD.— Escuela de violín. Método completo y progresivo, adoptado en los principales Conservatorios. <i>Ultima edicion aumentada</i>	30
— La misma obra. <i>Texto francés</i>	30
— 10 estudios melódicos y progresivos , adoptados en el Conservatorio de París, Ob. 10.....	12
— 10 estudios brillantes , adoptados en el Conservatorio de París. Ob. 16...	12
BERIOT.— Gran método completo. Ob. 102..	50
LEONARD.— 21 estudios armónicos para las diferentes posiciones, y especialmente para la 2. ^a y 4. ^a	8
— La antigua escuela italiana , estudio de la doble cuerda. Sonatas, fugas	

Ilustración 13. Métodos para violín de Bériot. Catálogo de música del almacén de Pablo Martín (1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.

En su búsqueda de un estilo propio, Bériot incluso llega a contactar con Joseph Jacotot, de cuyo peculiar método *Enseignement universel* (Lovaina, 1824) podemos adivinar cierta influencia posterior. Sin embargo, en varias entrevistas que habrían mantenido ambos, según Fétis y Dubourg, éste únicamente habría sacado en claro dos premisas: que la perseverancia triunfa sobre todos los obstáculos y que, en general, no estamos dispuestos a hacer todo de lo que somos capaces (Fétis, 1868, vol. I, p. 359; Dubourg, 1852, p. 214)¹²⁴.

Bériot inicia una gira que le llevará a tocar con gran éxito en París y Londres. Los aplausos llegan hasta nuestro país donde, pese a los años pasados tras su muerte, al mencionarle Luisa Lacal no duda en referirse a él como “el violinista más notable de su época” (1900, p. 53).

En 1828 conoce a Maria Malibran, con quien se casa en 1836. Como consecuencia su carrera concertística se enriquecerá, dando conciertos juntos durante más de seis años por Francia, Italia, Inglaterra y Bélgica hasta la muerte inesperada de la cantante. Posiblemente sea gracias a la estrecha relación profesional con su esposa que Bériot desarrolla un agudo sentido lírico, consciente de la importancia de la vocalidad, de la cual su método es especialmente rico en ejemplos. Posteriormente, tras la muerte de María Malibrán, Bériot continuará su carrera como concertista con

¹²⁴ Para más información sobre Joseph Jacotot, véase Fétis, 1868, vol. IV, pp. 413-441.

Pauline García, también cantante y hermana de su esposa (TNGD, 2001, vol. III, p. 358).

Por otro lado, sus obras son interpretadas ampliamente en nuestro país formando parte del repertorio habitual, tal y como podemos observar repasando las citas a conciertos en la prensa del momento. Como ejemplo, en *El eco del comercio* del 12 de junio de 1839, se menciona el siguiente programa de un concierto a celebrar en el Teatro del Príncipe:

Entre el primero y el segundo acto el señor Lasala, profesor de violín, agradecido de la buena acogida que mereció de este respetable público la primera vez que tuvo el honor de presentarse en este teatro, tocará *Las grandes variaciones* de Bériot; y concluida la comedia, tocará igualmente el indicado señor Lasala, otras variaciones compuestas por su maestro, Mr. Baillot, que lo es del conservatorio de París, y a continuación *La maravilla de Paganini*, o sea *Duetto de dos violines* ejecutado con uno solo, y en cuyo acto para que el público esté satisfecho de que no juega más instrumento que el violín del citado profesor, pondrán sobre los atriles los suyos todos los de la orquesta¹²⁵.

Este anuncio de concierto nos da buena cuenta de las tendencias en las programaciones de los teatros de la época. Junto a obras de la escuela franco-belga (Beriot y Baillot) se incluye una de Paganini que, a modo de añadido circense, se anuncia será ejecutada por un solo intérprete, el señor Lasala, en vez de los dos para los que la obra ha sido escrita.

Por otro lado, si se repasan las referencias a obras interpretadas en el Conservatorio de Madrid con motivo de los diferentes exámenes, concursos y conciertos realizados en él, vemos que las obras Bériot se encuentran entre las favoritas con una presencia casi constante en los programas. En distintos medios de prensa se lee que el 7 de marzo de 1866, el alumno Manuel Pérez, Primer premio del conservatorio, interpreta en concierto a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, el 9º *Concierto* de Bériot¹²⁶. El 13 de mayo de 1866, dos de los alumnos de Díez y Monasterio interpretarán el 7º *Concierto* y la *Fantasía*, ambos de Bériot¹²⁷. A principios de abril del siguiente año de 1867, Manuel Pérez interpretará el 1º

¹²⁵ *El eco del comercio*, 12 de junio de 1839, no. 1868, p. 4.

¹²⁶ *Gaceta Musical de Madrid*, no. 23, 10 de marzo de 1866, p. 93.

¹²⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, no. 34, 26 de mayo de 1866, p. 138.

Concierto de Bériot en un evento benéfico¹²⁸. En los ejercicios llevados a cabo el 23 de enero de 1874 un alumno de Monasterio tocará el *Dúo brillante para violín y piano sobre motivos de Haydn* de Bériot¹²⁹. En mayo de 1881, en el concierto celebrado con motivo del Centenario de Calderón de la Barca, un joven Fernández Bordas, alumno de Monasterio, interpreta la *Fantasía* de Bériot¹³⁰. Él mismo será el escogido para ejecutar el 5º *Concierto* de Bériot en una velada musical organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid¹³¹. Una búsqueda en los medios escritos de estos años muestra cómo continúa esta predisposición al autor belga en los repertorios de la actividades musicales realizadas en el seno del conservatorio de Madrid.

En 1842 le es ofrecido un puesto de profesor en el Conservatorio de París como sucesor de Baillot, que rechaza para aceptar otro en el Conservatorio de Bruselas, donde enseñaría entre 1843 y 1852, desarrollando varios métodos de enseñanza (*Méthode de violon*, 1858; *École transcendante de violon*, 1867) y dejando gran impronta entre sus discípulos.

Hasta cierto punto Bériot fue también influenciado por Viotti; al menos se cuenta que habría tocado con frecuencia delante del viejo maestro durante el tiempo en que fue alumno de Baillot. Pero los verdaderos modelos de Bériot fueron Paganini y su propia esposa, la célebre cantante Malibran, no hablemos de Rossini, Bellini y Donizetti (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 193).

Ysaÿe, por su parte, simbolizaba así mismo esta característica brillantez técnica de la escuela franco-belga junto con un estilo y personalidad propios de la corriente violinística belga:

Ysaÿe siguió tocando a requerimiento nuestro, obra tras obra, pues nos tenía entusiasmados con aquella personalidad tan distinta de la de Joachim y Sarasate. Sobresalían en el gran artista el nervio, la acometividad, el temperamento, el sonido al que un *vibrato* penetrante prestaba un carácter de ebullición; era un sonido que bien pudiera calificarse de “candente”. Poseía un mecanismo soberbio y una vivacidad y un dominio del arco cuya destreza y rapidez

¹²⁸ *El Artista*, no. 41, 7 de abril de 1867, p. 7.

¹²⁹ *El Arte*, no. 17, 25 de enero de 1874, p. 2.

¹³⁰ *Crónica de la Música*, no. 140, 25 de mayo de 1881, p. 3.

¹³¹ *La Correspondencia Musical*, no. 53, 4 de enero de 1882, p. 5.

subrayaba la visualidad del gesto magnífico y de una autoridad majestuosa. Porque a todas las cualidades citadas se añadía algo indefinible, algo que indudablemente debía a su nacionalidad belga. Tocaba con un empaque, una arrogancia -lo que los franceses llaman *panache*-, que crecía en la interpretación de ciertas obras como los Conciertos de Vieuxtemps. En muchas cosas me recordaba a Wieniawski (Fernández Arbós, 2005, pp. 160-161).

En efecto, tal y como explica Boris Schwarz, gran parte de la técnica de Bériot -los armónicos, el *pizzicato* de la mano izquierda, el *ricochet* o incluso la *scordatura*- estaba influenciada por Paganini, como ocurre en su *Segundo Concierto para violín*. Sin embargo, la dulzura y elegancia de su estilo ya estaban ahí, en su *Primer Concierto para violín*, antes de su encuentro con el genovés (TNGD, 2001, vol. III, p. 359).

Estas mismas influencias las podemos encontrar en su *Méthode de violon* (1857) que, tal y como él mismo indica en su prefacio, no es sino fruto de los más de treinta años dedicados por su autor a la enseñanza del violín. Éste se presenta como un texto novedoso y simplificado, dividido en tres partes. Como Fétis especifica en su *Biographie universelle*:

La última obra de Bériot, y una de las más importantes de toda su producción, es su *Méthode de violon en trois parties* (París, 1858) [sic]. Un volumen dividido en varias partes. La primera de las cuales abarca los elementos y trata de las posiciones; la segunda contiene la teoría del arco y sus diversas aplicaciones; encontramos también instrucciones para los sonidos armónicos. La última trata el estilo. Todas las partes de esta obra poseen una amplia colección de estudios para la puesta en práctica de todos los preceptos (Fétis, 1868, vol. I, p. 361).

En carta a Jesús de Monasterio del 4 de abril de 1857, fecha de la edición de su método para violín, Bériot le habla de su trabajo escribiendo este texto:

Yo acabo también de finalizar mi 9º Concierto; él ha resultado bastante bien y yo se lo enviaré tan pronto que sea impreso.

En este momento, me ocupo activamente de la obra más importante de mi vida: El mi *Méthode de Violon*. He preparado ya los dos tercios y espero poder concluirlo a finales de este año (García Velasco, 2003, p. 327).

Efectivamente, en el texto encontramos que las dos primeras partes están dedicadas al mecanismo del instrumento. La primera trata las dificultades más elementales, sin pasar de las tonalidades de más de cuatro sostenidos o bemoles, de modo que el alumno siempre disponga de cuerdas al aire como referencia para la afinación, así como tampoco se pasa de la quinta posición; además, también ofrece una introducción abreviada a las nociones de solfeo más básicas, mientras la segunda a las más avanzadas. La tercera parte está dedicada por entero al estilo.

Se trata de un método progresivo, sin que por ello el alumno deba abandonar el estudio de las lecciones anteriores al ir avanzando páginas movido por la impaciencia de abordar lo novedoso: “el artista que quiere conservar en su talento una tensión progresiva, debe cada día olvidar su saber, en pocas palabras, convertirse en alumno, para repasar sucesivamente todos los grados de su educación musical, como en los tiempos de sus primeros estudios” (Bériot, 1857, p. 69).

Las primeras páginas del texto de Bériot están, tal y como hemos dicho, dedicadas a los conceptos básicos del solfeo, “base de la educación musical”. Bériot se hace eco de aquella opinión de Habeneck y Viotti que afirmaban que el estudio previo de un curso de solfeo podía hacer que el alumno domine antes las dificultades técnicas del instrumento. El estudio del lenguaje musical no debía de estar muy extendido entre la población de aficionados -y quizá sus interpretaciones dejarían algo que desear en aspectos fundamentales como la afinación-, ya que Bériot se lamenta del rechazo que éste produce entre los jóvenes: “No podemos dejar de recomendar al alumno el grabarse en la memoria estos primeros principios de música. Este trabajo ejercerá siempre una buena influencia sobre el futuro del artista, asegurando su talento respecto al sentimiento del ritmo y la exactitud en la afinación” (1857, p. III). Así mismo, a modo de “relajación”, Bériot recomienda familiarizarse con la lectura musical, para lo que ofrece un acompañamiento a las melodías contenidas en su método así como, en una nueva referencia al canto como modelo, recomienda su obra *Souvenirs-Dramatiques*¹³², donde recopila melodías de óperas francesas, italianas y alemanas en forma de dúos, tríos o cuartetos con indicaciones de digitación y matices; sin que por ello el alumno deba olvidarse del estudio de la técnica (Bériot, 1857, p. 69).

¹³² Estos *Souvenirs Dramatiques* de Bériot y C. Fauconier son anunciados en la última página de su método junto con otras obras del autor. En ella vemos que se ofrecen por entregas y que sus títulos abarcan adaptaciones para dúo, trío (junto con un violonchelo) o cuarteto (con piano, violonchelo y otro violín) de óperas en boga como la *Norma* de Bellini, *El cazador furtivo* de Weber o *El elixir de amor* de Donizetti.

3.3.1. La misión del violín: la expresión de los sentimientos sobre cualquier exhibición

Bériot incide en la necesidad de mantener lo que él denomina “la verdadera misión” del violín, que no es otra que la de imitar los acentos de la voz humana así como expresar los sentimientos, por encima de las exhibiciones técnicas y la “fiebre del mecanismo” que “en los últimos años se han adueñado del violín” (Bériot, 1857, p. I). Es por esto por lo que centra el objetivo principal de su obra en devolver al violín su misión primigenia de expresión de los sentimientos. Para ello, tomará el canto como punto de partida, guía y modelo:

Siendo la música, sobre todo, una lengua de sentimiento, su melodía contiene siempre en ella un sentido poético; una palabra, real o ficticia, que el violinista debe de tener siempre en su espíritu, con el fin de que su arco reproduzca el acento, la prosodia, la puntuación, y haga, en definitiva, hablar a su instrumento (Bériot, 1857, p. II).

Uno de los grandes inconvenientes para obtener esto radica en que los alumnos, dice Bériot, están acostumbrados a tocar excesivamente fuerte ya desde sus primeros estudios. Con el fin de evitar que los pupilos se limiten a interpretar la música desde los extremos de la expresión y en vista a que alcancen un control de la variedad de matices y cierta flexibilidad de interpretación, las melodías y ejercicios propuestos por Bériot poseen una gran variedad de caracteres, como por ejemplo, un extracto de *Los puritanos* de Bellini que ofrece para el estudio de los contrastes entre fuerza y dulzura (Bériot, 185, p. 72).

La postura del intérprete en la sujeción del instrumento también están relacionados con la justa expresividad y el rechazo a las actitudes exhibicionistas. Bériot recomienda que los movimientos de la mano izquierda y del brazo derecho sean lo más elásticos posible, mientras que la cabeza y el resto del cuerpo deben de conservar una rigurosa inmovilidad. Esto, que *a priori* podría sorprendernos por resultar contrario a la normal expresión de los sentimientos, que al interpretar una obra conlleva cierto movimiento inconsciente del cuerpo, queda matizado por Bériot al añadir:

El artista debe de modificar su actitud para seguir de manera imperceptible los matices del fragmento que ejecuta; debe de tener el aire serio, convencido del tema que trata; en definitiva, es necesario que parezca mostrar su alma en los sonidos del instrumento que toca para convencer y seducir a su público. (...)

Este no-sé-qué que denominamos estilo, no debe preocupar al alumno, ya que cuando se llene del sentimiento verdadero, todos los secretos del arte, tanto los que agradan a los ojos como a la inteligencia, se manifestarán en él sin costarle problemas ni trabajo.

El artista, sean cual sean sus capacidades, debe sin cesar regresar a la inmovilidad, a la rigidez del principio en sus estudios en la intimidad, como el único medio de asegurarse contra la exageración de los movimientos que provienen siempre de la imperfección técnica o del deseo inmoderado de producir efecto, en perjuicio del buen gusto y de la veracidad: *nada es más bello que lo verdadero, únicamente lo verdadero es amable*¹³³ (Bériot, 1857, p. 3).

La capacidad para el histrionismo de algunos intérpretes debía ser algo ya habitual por aquel entonces, permaneciendo en el tiempo hasta nuestros días. Años más tarde, en su discurso de recepción como académico a la Real Academia de Bellas artes de San Fernando en 1924 Enrique Fernández Arbós daba cuenta de esta misma actitud¹³⁴:

Y no olvidemos a los que, no contentos con alterar el *tempo*, hacen intervenir en sus interpretaciones las alteraciones faciales y... capilares.

Yo recuerdo a un célebre pianista ruso que en sus conciertos empleaba dos caras: una en *mayor* y otra en *menor*. Su contrariedad era extremada si cualquier accidente fortuito, distrayéndole, provocaba la disparidad entre la tonalidad de su rostro y la de la pieza ejecutada” (Fernández Arbós, 1924, p. 24).

¹³³ Cita aquí Bériot la célebre frase de Nicolas Boileau (1636-1711) sobre la belleza de la verdad y, por ende, la superficialidad de la mentira incluidos en la Carta IX de 1675 al Marqués de Seignelai : ... *Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable*.

¹³⁴ Recientemente se han realizado estudios sobre cómo aspectos como el atractivo físico, la vestimenta y el comportamiento del intérprete afectan a la recepción de la ejecución en el espectador. En este sentido, resulta revelador el siguiente trabajo de WAPNICK, J., MAZZA, J. K., DARROW, A. (1998). “Effects of Performer Attractiveness, Stage Behavior, and Dress on Violin Performance Evaluation”. *Journal of Research in Music Education*, (46 (4), pp. 510-521).

3.3.2. Postura de sujeción y primeras noticias sobre la almohadilla

A la hora de especificar cuál debe de ser la postura adecuada para la sujeción del violín, Bériot realiza una significativa y peculiar recomendación: el violín debe de situarse sobre la clavícula izquierda y apoyarse contra el cuello, “sostenido por el cuello del abrigo y del chaleco”. Esta importancia concedida a la vestimenta a la hora de tocar no deja de parecernos algo ridículo, ya que se deposita en un abrigo y un chaleco la importante labor de sujetar el instrumento, de cuya efectividad dependerá la corrección en los cambios de posición y, por tanto, la afinación, entre otros aspectos. Sin embargo, un siglo después Juan Manén hará referencia a la importancia de la vestimenta en su libro “El violín” (1958), si bien no en el aspecto del traje como elemento sustentador sino más bien desde un punto de vista más general:

Hay en el estudio un detalle que parecerá ocioso o fútil, y no lo es: el traje con el que se estudia. Si entre éste y el que se emplea para los conciertos existen diferencias de peso, de hechuras, etc. la ejecución pública ofrecerá pequeñas resistencias (Manén, 1958, p. 110).



Ilustración 14. Consejos posturales de sujeción del instrumento en el método de Charles Bériot (1857) *Méthode de violon*. Bruselas: Schott frères, p. 5. (BNE).

A continuación, Bériot nos muestra algo realmente interesante como es una de las primeras -si no la primera- recomendación en un tratado de violín del uso de una almohadilla como elemento de sujeción: “los niños, que por sus vestidos se ven privados del apoyo del cuello, pueden reemplazarlo por un pañuelo o un cojín con el fin de evitar la costumbre desafortunada de levantar el hombro para sostener el instrumento” (1857, p. 4).

El uso de almohadillas y otros objetos como ayuda para sujetar correctamente el violín se estandarizaría y extendería años después, pero en el momento en que aparece el método de Bériot resulta ciertamente novedosa. Como sucede en los métodos anteriores (salvo en los casos de Woldemar y Mazas), estas indicaciones vienen acompañadas por grabados de figuras masculinas casi idénticas salvo por ciertos cambios en el estilismo del cabello, que muestran la correcta postura desde varios ángulos y, además, en este caso, la posición ideal de los pies y la manera de sostener el arco.

3.3.3. Medidas a tener en cuenta respecto a la afinación

Otra de la novedades técnicas de este método las encontramos en la sección dedicada a la afinación. Como tanto otros, Bériot recomienda el uso de las cuerdas al aire para comprobar la afinación, así como el estudio de las escalas (hasta Do # menor en los sostenidos y Fa m en los bemoles) con distintos ritmos y en distintas partes del arco, no solo para mejorar el control de éste, sino también para, una vez más, hacerlo también con la afinación. Las referencias a la exactitud del sonido se extienden a lo largo de todo el tratado. Así mismo, al tratar sobre las dobles cuerdas y sus ejercicios preparatorios en terceras y sextas, recomienda el estudio previo del ataque a las dos cuerdas en cuerdas al aire, destacando el hecho de que esto servirá también al alumno a aprender poco a poco a afinar él mismo su instrumento labor que, en palabras de Bériot, “requiere no solo de la exactitud del oído, sino también de una gran habilidad” (1857, p. 63). Bériot hace especial énfasis en un aspecto tan básico como es el de la afinación recomendando, como hemos visto, ejercicios y extremo cuidado en el estudio tal y como habían hecho otros autores antes de él, aunque en su caso con mayor ahínco. Sin embargo, lo que no hemos encontrado en otros métodos

anteriores es un consejo tan específico y tan práctico como el untar las clavijas con un poco de jabón o de blanco de España¹³⁵ para que éstas no se muevan con facilidad y evitar las desafinaciones del instrumento. Conviene evitar así mismo que las cuerdas, al enrollarse en la parte cilíndrica de las clavijas, toquen las paredes interiores del clavijero, debiendo éstas estar dispuestas en su parte central para de este modo no frenar la vibración de la cuerda. Esto, muy posiblemente, debía de venir haciéndose tiempo atrás, pero el hecho de incluirse a modo de recomendación en un método de enseñanza da muestra tanto de su actualidad como de su practicidad.

3.3.4. Sobre la correcta ejecución de los acordes

Respecto a la interpretación de acordes de tres o cuatro notas, las opiniones varían según los autores. En el método de Bériot se afirma como principio reconocido para todos los instrumentos el que los acordes se ejecuten un poco arpegiados con el fin de obtener la mayor claridad y fuerza. En el piano, por ejemplo, varias notas ejecutadas a la vez -continúa Bériot- no producen un sonido tan brillante como si las interpretamos interponiendo un pequeño intervalo entre cada una de ellas. Esta manera de ejecutar los acordes, la única correcta en opinión de Bériot (1857, p. 86), debe de aplicarse sobre todo en el violín, donde resultaría imposible atacar tres cuerdas a la vez de manera simultánea, mucho menos cuatro, sin echar a perder el acorde. Dejando atrás la posibilidad ofrecida por Baillot -método también utilizado por otros como Boucher- para interpretar los acordes de tres o cuatro notas simultáneamente¹³⁶. Hoy en día este método arpegiado de ejecutar los acordes, aparte de estar en desuso, puede ser considerado incorrecto, incluso en el caso del piano. La primera razón reside en la naturaleza de dichos acordes, escritos para ser ejecutados de manera simultánea, sin ningún intervalo de tiempo que los separe. De hecho, si consideramos las obras para violín solo de J. S. Bach, compuesta en gran medida por pasajes polifónicos, la ejecución de los acordes de tres y cuatro notas de manera simultánea, según Moser, resulta mucho más adecuada con la concepción artística

¹³⁵ El “blanco de España”, término por el cual se conoce al albayalde o blanco de plomo, es un pigmento utilizado en pintura. Tal y como explica Paillot de Montabert, éste a veces es confundido con el blanco de tiza lavada, “tiza que se vende en forma de cilindro bajo el nombre de “blanco de España” (1829, p. 210). Es de suponer que Bériot se referiría a un tipo de tiza de venta común en la Francia de la época, antes que a un pigmento utilizado en pintura.

¹³⁶ Recordemos que Baillot proponía ejecutar estos acordes sosteniendo el arco con la vara por debajo del violín y las crines, sostenidas y tensadas por la mano, frotando las cuerdas (Baillot, 1834, p. 225).

que de la obra de Bach se tenía ya a principios del siglo XX (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 21). Segundo, porque éstos, especialmente cuando están compuestos por tres notas de corta duración, pero también incluso de cuatro, pueden ejecutarse con un solo golpe de arco de tal modo que suenen a la vez o al menos de esa impresión a los oyentes, siempre que se posea la suficiente destreza en brazo derecho (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 20a).

3.3.5. Digitación técnica vs digitación expresiva

El autor clasifica la digitación en dos tipos: aquella que responde a criterios técnicos y la que posee un carácter expresivo. La primera posee por objeto el obtener la mayor facilidad de ejecución mientras que la segunda es utilizada como medio de expresión al ligar los sonidos entre sí, en imitación de la voz humana. La digitación “expresiva” determina el estilo de cada intérprete, ya que varía de unos a otros en función del sentimiento que éstos quieren expresar. En la segunda parte de su método Bériot se centra en aportar elementos y criterios que ayuden al alumno a elegir una determinada digitación, y para ello se centra en el estudio de los cambios de posición tomando las escalas como punto de partida y base para la práctica en distintos golpes de arco como después lo harán autores como Carl Flesch (Bériot, 1857, p. 92). Entre otras cosas, recomienda realizar cambios de posición preferiblemente de medio tono, repartir los cambios en varias cuerdas antes que realizarlos en una sola evitando, en la medida de lo posible, ejecutar más de dos cambios en una sola (Bériot, 1857, p. 93). Para la ejecución de las escalas cromáticas, sugiere permanecer todo lo posible en la primera posición evitando en todo momento utilizar el mismo dedo para dos notas consecutivas, como erróneamente se hace a veces (Bériot, 1857, p. 136).

3.3.6. Controversia en cuanto al *pizzicato*

Respecto a la correcta interpretación del *pizzicato*, Bériot señala la importancia de pasar rápidamente del arco al *pizzicato* y al revés: “la acción de asir el arco en la palma de la mano, de colocar el pulgar en el extremo del arco y de atacar la cuerda con el índice debe de realizarse a menudo en la duración de un suspiro y algunas

veces menos aún” (Bériot, 1857, p. 158). Es por ello que el autor también previene ante algo que debía de ser relativamente común en aquellos tiempos, como es el sostener el violín como una guitarra mientras se ejecuta el *pizzicato*, manera en que “muchos violinistas creen encontrar una mayor facilidad”, sin duda erróneamente, ya que, si ya de por sí resulta muy difícil pasar de una postura a otra cuando se sostener el arco, resulta casi imposible cambiar la posición del violín en tan corto espacio de tiempo, especialmente si la sucesión entre notas en *pizzicato* y otras tocadas con el arco es rápida. Es por ello que afirma que “nunca se debe cambiar la posición del violín”. De hecho, tal y como explica Moser, los compositores fueron conscientes en muchos casos no solo del poder expresivo de la cualidad sonora del *pizzicato* de la mano izquierda, no tan redondo como el ejecutado con la mano derecha por poseer la cuerda menos espacio y, por lo tanto, menos libertad para vibrar; sino también de la posibilidad de usarlo cuando el cambio entre “arco” y “pizz.” sucede tan rápido que a la mano derecha le resulta imposible realizarlo (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 187).

Otros aspectos más virtuosísticos, como el *pizzicato* de la mano izquierda o los sonidos armónicos, son tratados por Bériot de manera aséptica, sin mención alguna a la tendencia efectista de violinistas como Paganini. Sin embargo sí que menciona otros como el trino denominado *tremolo coulé* (trémolo ligado) de la mano izquierda, uno de los recursos más enriquecedor de la técnica violinística, ya que nos permite escuchar una armonía de tres sonidos simultáneos (Bériot, 1857, p. 144). A él le dedicará su *Estudio núm. 19 Con moto*, en donde se debe aplicar el trino en intervalos diferentes. Como veremos más adelante, el *Estudio artístico de Concierto* núm. 12 de Jesús de Monasterio constituye otro buen ejemplo de utilización del trémolo de la mano izquierda.

3.3.7. La perfección de estilo

Antes de finalizar la segunda parte de su método Bériot aporta unos últimos consejos “sin los cuales un violinista no será jamás un artista completo” (1857, p. 175) y entre los que incluye la necesidad de memorizar las piezas musicales, aprender “un poco” de piano con el fin de familiarizarse con los secretos de la armonía y especialmente el saber preludiar. El *Preludio*, para Bériot, es el arsenal de efectos técnicos que posee

un ejecutante para emocionar a su auditorio¹³⁷: “El que no preludia jamas puede ser, sin ninguna duda, un lector correcto, sino un lector frío: a su interpretación le falta la feliz iniciativa que da al artista ese aire inspirado que encanta y cautiva”. El prelude conduce primero a la improvisación, pero también a la composición meditada; Bériot recomienda plasmar en el papel todas las ideas del genio inspirado (1857, p. 175).

No debemos olvidar que, una vez vencidas todas las dificultades técnicas, el artista que quiere dotar a su interpretación del prestigio y la poesía que contiene el lenguaje musical, debe de despojarse de las vestiduras metódicas de la enseñanza para considerar su arte desde un punto de vista más elevado (Bériot, 1857, p. 176).

Con estas palabras nos introduce Bériot en la tercera parte de su método, aquella dedicada al estilo. Siguiendo el ejemplo de Baillot en *L'Art du violon* (1834) donde éste había introducido un apartado dedicado a “los medios de expresión” considerando como tales el sonido, el movimiento, el estilo, el gusto, la moderación y el *génie d'exécution*, Bériot pasa a explicar cómo se debe aplicar la técnica a la interpretación de la música. En el caso del belga la perfección de estilo se basa en: el orden, los matices, la pronunciación del arco, su puntuación, su prosodia, los cambios de posición, los sonidos vibrados, el acento y la gradación, y es a través del análisis de estos elementos -de clara inspiración vocal- que el autor articula la tercera parte de su método (1857, p. 198). Algunos de estos aspectos son mencionados ya en su prefacio:

Siendo la música, sobre todo, un lenguaje de sentimiento, su melodía encierra siempre en ella un sentido poético; una palabra, real o ficticia, que el violinista debe tener siempre en su espíritu con el fin de que su arco reproduzca el acento, la prosodia, la puntuación, y haga, en pocas palabras, hablar a su instrumento (Bériot, 1857, p. II).

Orden

Es en el empleo con discernimiento de dos fuerzas antitéticas como son el orden como base y el abandono a la fantasía como forma, donde se encuentra el secreto de agradar y cautivar al público. Por su simetría, la expresión más perfecta es la fórmula ternaria, siendo así mismo necesario abandonarla si queremos expresar todo aquello

¹³⁷ Esta idea resulta muy interesante y extrapolable a otros instrumentos como el órgano.

que asemeje a una especie de desorden como es el abandono, el dolor, la desesperación o la fantasía caprichosa. No duda Bériot en volver a recurrir a Boileau:

Es necesario que cada cosa sea puesta en su lugar,
que el comienzo, el final respondan al medio,
que de un arte delicado las piezas combinadas
no formen más que un solo todo de diversas partes¹³⁸

Matices

Sobre los matices, de los cuales Bériot afirma que los jóvenes tienden a extremar sin prestar atención a todos los colores intermedios, deben de estar siempre en consonancia con el carácter de la obra con el fin de no alterar su expresión original. Sobre este aspecto cita el autor en este caso el *Tartufo* de Molière (Bériot, 1857, p. 192):

y la cosa más noble a menudo la echamos a perder
por quererla exagerar y forzarla demasiado pronto¹³⁹

Los ejemplos de matices en distintos grados que ofrece Bériot pertenecen en parte a fragmentos de óperas: *Robert el diablo* de Meyerbeer, *Norma* y *la Sonámbula* de Bellini, *Don Juan* de Mozart, Conciertos para violín del propio autor, de Baillot, Rode, o música de cámara: *Cuarteto núm. 77* de Haydn, un trío del propio autor, entre otras. Resulta notable la inclusión de ejemplos operísticos por parte de Bériot a lo largo de esta tercera parte no solo al tratar sobre los matices, sino también al hablar de otros aspectos como la puntuación del arco o los sonidos vibrados. Recordemos que en el preludio de su método Bériot ya decía:

Por lo tanto hemos tomado la música de canto como punto de partida, como guía y como modelo. La música es el alma de la palabra; y por su expansión ella hace resurgir el sentimiento; al igual que la palabra ayuda a hacer comprender el sentido de la música. Es esta observación la que nos ha hecho elegir entre la

¹³⁸ *Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu/ que le début, la fin, répondent au milieu/ que d'un art délicat les pièces assorties/ n'y forment qu'un seul tout de diverses parties.* Estos versos forman parte de *L'art poétique* (1674) de Boileau, donde éste cuenta la manera más perfecta de escribir versos clásicos inspirado en la obra homónima de Horacio.

¹³⁹ *Et la plus noble chose on la gâte souvent/ Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.*

música dramática la mayor parte de los ejemplos contenidos en nuestra tercera parte (Bériot, 1857, p. II).

Pronunciación del arco

Cuando Bériot trata sobre lo que él denomina “la pronunciación del arco” las alusiones al canto y a dicción son claras. Destaca la importancia que posee para el cantante el articular correctamente todas las palabras, cuidar la acentuación de cada sílaba, siempre en mayor o menor intensidad en función del carácter del fragmento que se interpreta. “Esta acentuación otorga al instrumento el prestigio de la palabra; en definitiva, el violín habla bajo los dedos del maestro. Es lo que denominamos como pronunciación del arco”¹⁴⁰ (Bériot, 1857, p. 200).

Puntuación

Lo mismo podemos decir del apartado dedicado “a la puntuación”, donde se llega a afirmar que los silencios y tiempos de reposo llegan a ser más importantes en música que en literatura. Para respetar la rectitud en la medida el alumno puede hacer uso de un metrónomo (Bériot, 1857, p. 228), sin embargo, existen en la melodía unos silencios de tan corta duración para los que no existen indicaciones pero que el intérprete debe identificar como respiraciones y que son contrarios a la disciplina del metrónomo. Bériot distingue para ello hasta cinco grados de puntuación en función de la duración de la pausas necesarias. Lo mismo ocurre con la separación de las sílabas que, en la declamación lírica produce un mayor impulso y acentuación, pudiendo ser “más o menos marcadas según el sentimiento que convenga a la dicción del canto” (Bériot, 1857, p. 211). Estas pequeñas silabaciones, mediante el arco, el *glissado* o los cambios de cuerda y posición, no se encuentran escritas en la partitura, es el propio ejecutante quien debe sentirlas.

Prosodia del arco

Con la “prosodia del arco”, que es como Bériot define la manera de distribuir los golpes de arco con el fin de hacer hablar a la melodía, la comparación y utilización de la técnica vocal es aún más patente. Ésto, según el autor, requiere seguir un texto -o

¹⁴⁰ Aquí Bériot introduce una nota al pie indicando que es esta misma “percusión del sonido la que da al melodium de Alexandre una claridad tan grande en la ejecución”. Sin duda se refiere a Jacob Alexandre y su hijo Edouard, inventores de un “órgano-melodium”, presentado en 1844 en la Exposición de la Industria y que Berlioz promovió a cambio de una generosa retribución económica (Berlioz, 2002, p. 313).

suponer que lo tiene- para marcar y distinguir las sílabas largas de las cortas, ligando o separando las notas como si de sílabas se tratara.

Termina Bériot recomendando a los intérpretes que al seguir a su propia naturaleza a la hora de elegir un carácter que le sea propio, no debe de quedarse ahí, sino aspirar a abarcar todos los talentos, desde aquel que exige la máxima delicadeza como el más vigoroso. Así mismo, el artista debe de juzgarse a sí mismo desde un punto de vista crítico, desconfiando de las alabanzas, en su búsqueda de la belleza y la verdad en el arte (Bériot, 1857, p. 252).

A este último punto hará referencia su alumno Monasterio en su intervención en el discurso de incorporación de José Esperanza y Sola a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde no duda en citar a su maestro Bériot y a su método para violín al afirmar:

A conseguir tal resultado [aprovechar las censuras antes que los halagos] tiende aquella interesante página que, con el epígrafe *Dernier conseil*, escribió mi inolvidable y célebre maestro Mr. De Bériot, en su *Método de violín*, donde, entre otras cosas notables, se leen estas hermosas frases: “Como el amor propio nos lleva a engañarnos a nosotros mismos, y con frecuencia la crítica nos irrita o nos desalienta, creo yo que hay un medio muy seguro de juzgarse acertadamente. Consiste en saber discernir en los elogios que recibimos, el aviso saludable que casi siempre esconde lo que no se nos dice. ¿Ensalzan vuestra energía? Tened cuidado, quizá os falte gracia. ¿Os hablan frecuentemente de la delicadeza de vuestra ejecución? Pues estad persuadidos que carecéis de grandeza y de vigor. De este modo el observador sesudo tomará siempre como consejo la antítesis de la alabanza, para no caer jamás en una exageración inevitable, forzando las cualidades que en nosotros se admiran” (Esperanza y Sola, Monasterio, 1891, p. 73).

Con la llegada de Charles de Bériot al Conservatorio de Bruselas se creará la escuela belga de violín, heredera de la francesa. El nuevo estilo evolucionado a partir del francés que incorporará sin complejos las innovaciones técnicas de Paganini sin abandonar su elegancia y aparente facilidad características. Su influencia en la violinística madrileña será inmensa. Tras sus estudios en Bruselas, Jesús de Monasterio elegirá volver a Madrid para renovar la tradición española de violín desde

el seno de su conservatorio. Un caso similar ocurrirá con figuras como Enrique Fernández Arbós (alumno de Vieuxtemps) y José del Hierro (pupilo de Léonard), formados en el Conservatorio de Bruselas y profesores a su vuelta a nuestro país. Pero, tal y como se ha constatado, esta influencia no es de un único sentido. Tras su partida, la figura de Monasterio sigue siendo un referente en Bruselas, hasta el punto de que sus *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* (1878) sean elegidos como texto oficial en la enseñanza de violín en su conservatorio.

4. LA OTRA INSPIRACIÓN: LA PEDAGOGÍA ALEMANA

4.1. Un alemán en Madrid: la *Violinschule* (1832) de Louis Spohr como texto oficial del Conservatorio

La tradición violinística alemana encuentra sus mayores representantes en nombres como Heinrich von Biber (1644-1704), Johann Paul von Westhoff (1756-1705) y Johann Jakob Walther (ca. 1650-1717). Sin embargo, la obra cumbre que establece los principios de la escuela alemana es la *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart (1756), pese a su clara inspiración italiana, especialmente de Tartini, cuyo tratado el autor incorpora parcialmente al tratar aspectos como los ornamentos y las dobles cuerdas (Boyden, 1965, p. 364). Es por ello que el método de Leopold Mozart supone una buena fuente sobre la manera de interpretar la música de cuerda en el siglo XVIII.

El tratado de Leopold Mozart fue uno de los más influyentes de su siglo. En el RCSMM se ha localizado un manuscrito¹⁴¹, versión al español del método de Leopold Mozart “añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de la música en general y el diapasón del instrumento”¹⁴², tal y como explica su título completo. La existencia de este ejemplar en los archivos de la biblioteca resulta un hecho especialmente relevante ya que bien podría demostrar su uso como material

¹⁴¹ Para más información, véase Fonseca Sánchez-Jara, E. (2005-2006). “El método de violín de Leopold Mozart en la Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una copia inédita”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 12 y 13, pp. 95-116.

¹⁴² Ms, E-Mc 1/14272.

pedagógico en el Conservatorio de Madrid, si bien no existen otras fuentes que avalen esta suposición.

El mismo año en que se publicaba el método de Leopold Mozart, 1756, aparecía otra obra dedicada al violín, en esta ocasión de un autor español, Joseph Herrando¹⁴³. La conexión entre ambos autores va más allá de la coincidencia de fechas, ya que en la edición francesa del método de Leopold Mozart realizada por Michel Woldemar¹⁴⁴ en París en 1801, posterior a la realizada por Valentino Roeser también en París en 1770, éste incluye entre los añadidos al texto original unos ejemplos de arpeggios del método de Joseph Herrando (Fonseca Sánchez-Jara, 2005-2006, p. 101 y 104).

Sin embargo, pese a la importancia del método de Leopold Mozart, la mayor influencia alemana para la violinística moderna será la de Louis Spohr y su Escuela de Cassel¹⁴⁵.

Nacido 1784 en Brunswick, en el seno de una familia aficionada a la música, Louis Spohr pronto muestra interés por el violín, iniciándose en su estudio a los cinco años, cuando su padre le compra su primer violín. Su primer profesor será J. A. Riemenschneider y desde 1791 Dufour. Este último recomendará a sus padres que Louis continúe sus estudios musicales en Brunswick, en el Collegium Carolinum. Allí recibirá instrucción en el violín de Gottfried Kunisch y posteriormente de Charles Louis Maucourt, miembros de la orquesta ducal. Bajo la protección del Duque Carl Wilhelm Ferdinand de Brunswick y tras el rechazo de Viotti y de Friedrich Johann Eck¹⁴⁶, Spohr comienza a recibir clases de violín del hermano de este último, Franz Eck, con quien realizará una gira de conciertos que le llevará hasta Rusia (Grove, 1890, vol. III, p. 657). Sin embargo, su mayor influencia en este tiempo será Pierre Rode, a quien escucha en un concierto en Brunswick y cuyo estilo lleno de lirismo y delicadeza marcarán no solo sus maneras como intérprete, sino

¹⁴³ HERRANDO, J. (1756). *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso*. París.

¹⁴⁴ Para ampliar información acerca de la figura de Michel Woldemar véase el capítulo “2.4. Michel Woldemar, la transición entre Viotti y Baillot. Influencia y recepción de los arcos de Tourte” p. 54.

¹⁴⁵ Pese a que viene siendo denominada como “Escuela de Cassel”, no podemos considerar la labor de Spohr en esta ciudad alemana como creadora de una escuela como tal dado su carácter puntual y minoritario.

¹⁴⁶ Friedrich Johann Eck (1767-1838) es uno de los últimos representantes directos de la escuela de Mannheim junto con violinistas como Wilhelm Cramer o Ferdinand Fränzl (TNGD, 2001, vol. VI, p. 864).

también sus propias composiciones para violín, como su *Concierto para violín en Re m op. 2* (Fétis, 1868, vol. VIII, p. 84). Moser afirma:

El gran mérito de Spohr radica en el hecho de haber enriquecido la expresividad de la música para violín, abriéndose y cultivando el elemento poético-romántico en sus obras. Es difícil encontrar otro maestro que haya desarrollado tan noblemente las capacidades del violín como instrumento cantante (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 196).

Spohr continúa su carrera desarrollándose tanto como director como compositor, así como realizando giras como virtuoso del violín, donde interpretaba muchas de sus composiciones para violín o para violín y arpa, acompañado en estas últimas por su mujer Dorette Scheidler. Sus obras para violín, son, de hecho, lo más destacado de su producción inicial. En ellas, “las dificultades de la parte solista, su elusión de un virtuosismo vacío, hicieron mucho para estimular el desarrollo de la escuela clásica alemana de violín del siglo XIX” (TNGD, 2001, vol. XIV, p. 202). Fétis había manifestado mucho antes una opinión similar: “Como fundador de una escuela de violín, Spohr merece grandes elogios, pues se puede decir que antes de él, Alemania no poseía más que la de Benda, muy inferior a la suya respecto a sonoridad y técnica del arco” (Fétis, 1868, vol. VIII, pp. 84-85).

Sin embargo, las interpretaciones de sus obras de cámara en nuestro país tuvieron una acogida regular entre el público. José María de Goizueta describe de este modo su *Cuarteto en La m* interpretado por la Sociedad de cuartetos el 29 de noviembre de 1863:

En el primer tiempo se nota cierta aspereza desagradable que podrá estar muy en armonía con el carácter del compositor, pero que en nuestro sentir dista mucho de llenar una de las principales condiciones de este género de música; el andante es más melódico; pero a fuerza de acumular dificultades y sacando de quicio las modulaciones, preparándolas con violentas transiciones de tonos, la vuelta al tema, que, según los buenos principios, debe de ser natural y sencilla, no produce aquel sentimiento de agrado que se nota en las obras de los grandes maestros; resultando de aquí una confusión poco propia del género y cierta penosa fatiga en el auditorio, que se pierde y extravía [sic] en aquel dédalo de geroglíficos [sic] sin fin.

El último tiempo nos pareció trivial y de poco efecto.

La difícil facilidad no se encuentra en la obra de Spohr: podrá ser un gran compositor mecánico, pero no demuestra genio: acudir a la dificultad material para suplir la falta de inspiración, denota esterilidad lamentable¹⁴⁷.

En la *Crónica de la Música* se puede así mismo leer sobre un concierto llevado a cabo en París en 1881: “El concierto dramático, de Spohr, ejecutado en el violín por M. Meyer, no tiene nada de particular, y si al final se oyeron aplausos, no iban dedicados al compositor, sino al violinista”¹⁴⁸.

Unos años más tarde, en 1889, durante algunas actuaciones en solitario del *Quinteto Iberia* (formado por Enrique Fernández Arbós, Pedro Urrutia, Agustín Rubio, R. Gálvez y José Tragó)¹⁴⁹ en donde se alternaban las actuaciones del grupo al completo con las de algunos de sus integrantes en diversas formaciones, Arbós interpreta el *Andante* del *Concierto para violín en Re m* de Spohr junto con la *Ciaccona* de Bach¹⁵⁰. Sin duda, la elección de este repertorio viene influenciada por sus estudios en Berlín junto a Joachim, con quien había estudiado durante los años 1880-81 manteniendo una estrecha amistad.

Durante una de las giras realizadas por Spohr en los años 1812-1813 le es ofrecido el puesto de concertino de la orquesta del *Theater an der Wien* en Viena. Su estancia en esta ciudad le proporcionará un valioso contacto con las obras de Mozart, Haydn y Beethoven, estimulando su faceta compositiva (TNGD, 2001, vol. XIV, p. 199). Posteriormente, será nombrado director musical de la Corte de Cassel, en Alemania, donde completará su método para violín, *Violinschule* (publicado en Viena en 1832), proyectado sin embargo tiempo atrás, en 1827, cuando Spohr se lo habría propuesto al editor Haslinger (Brown, 1984, p. 212).

¹⁴⁷ *La Época*, núm. 1863, 3 de diciembre de 1863, p. 3.

¹⁴⁸ *Crónica de la Música*, núm. 165, 16 de noviembre de 1881, p. 2.

¹⁴⁹ Para más información acerca de este quinteto, véase el capítulo correspondiente a la actividad camerística de Fernández Arbós presente en esta tesis: “4. El repertorio innovador: el *Quinteto Ibérico* o el *Quinteto de Música Clásica di Camera*. Agrupaciones camerísticas de Enrique Fernández Arbós” p. 344.

¹⁵⁰ *La Época*, núm. 13.392, 3 de diciembre de 1889, p. 3.

4.1.1. El método para violín de Louis Spohr y el uso de la barbada

En 1832 aparece el *Violinschule* de Louis Spohr¹⁵¹, convirtiéndose en texto de referencia para los métodos posteriores, como fácilmente se desprende de la lectura de tratados como el de Joseph Joachim y Andreas Moser en 1905.

Este método será ampliamente utilizado también en España, como muestra su presencia en el catálogo de Bernabé Carrafa de 1843 traducido con el título de *Método de violín con un compendio de principios de música, las tablas del violín con las divisiones del mango, escalas, etc. etc.* de Louis Spohr¹⁵². Así mismo se encuentra unos pocos años más tarde en el catálogo de los almacenes de Bonifacio Eslava de 1867¹⁵³ así como posteriormente en Casa Dotesio en el año 1901¹⁵⁴. El método de Spohr también aparecerá anunciado en la *Gaceta Musical de Madrid* en 1855 entre el catálogo del almacenista Martín Salazar sito en la calle Esparteros¹⁵⁵.

Por otro lado, la *Violinschule* figura así mismo como texto oficial adoptado por el Conservatorio de Madrid, junto con los de Baillot, Alard y Bériot, lo cual justifica su presencia y posterior análisis en el presente trabajo¹⁵⁶.

En su *Violinschule*¹⁵⁷, Spohr recoge todos y cada uno de los aspectos de la técnica del violín, desde los más sencillos hasta los más elaborados, añadiéndoles sesenta y seis estudios para su práctica. Sin embargo, al contrario de otros autores de su época, Spohr rechaza todas aquellas técnicas más novedosas, propias de Paganini y sus

¹⁵¹ SPOHR, L. (1832). *Violinschule*. Viena: Haslinger.

¹⁵² *La Iberia Musical y Literaria*, núm. 6, 5 de febrero de 1843, p. 3 <https://play.google.com/books/reader?id=wvvETSbt1P0C&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA417> (Consultado el 20 de junio de 2017).

¹⁵³ Bonifacio Eslava (1874), *Extracto de los Catálogos publicados en esta casa y suplemento a los mismos con todas las novedades musicales publicadas hasta hoy*, en el *Álbum Religioso-Vocal compuesto de Motetes a la Virgen y Jesús*, Madrid

¹⁵⁴ Casa Dotesio (1901), *Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya*, p. 2.

¹⁵⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 14, 6 de mayo de 1855, p. 112.

¹⁵⁶ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas, para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de música y declamación*, 30 de enero de 1861, citado en García Velasco, 2003, pp. 253-254.

¹⁵⁷ Para la redacción de el presente trabajo en su parte concerniente al método de Louis Spohr, se han consultado principalmente tres ediciones: la original en alemán (1832), su traducción al francés (1835), así como su traducción al inglés (1850 y 1878). Ello se ha debido principalmente a que, en el caso de la edición francesa, el traductor Heller haya pasado por alto numerosos fragmentos que aparecen en la versión original mutilando éste hasta el punto de convertir una obra de más de 250 páginas en otra de 196.

Para la datación del año de la traducción francesa en 1835, dado que dicho dato no aparece en ningún lugar del libro ni en los catálogos de las bibliotecas consultadas que poseen el ejemplar, se ha consultado el *Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie de la Bibliographie de la France* de ese mismo año (1835, p. 672).

imitadores. Pudiera ser ésta la causa de la tibia recepción de su obra compositiva en nuestro país, como atestiguan las críticas reflejadas en la prensa de la época, donde se le tilda de “trivial y de poco efecto”, “confusión” y “aspereza desagradable”¹⁵⁸. A pesar de sus tintes conservadores, el método de Spohr se convirtió en un clásico de la pedagogía del violín reimprimiéndose continuamente a lo largo de más de un siglo en Austria y Alemania además de otras muchas ediciones extranjeras.

El método está dividido en tres partes. La primera de ellas dedicada al violín, su fisonomía y cuidados; la segunda trata de aspectos básicos del lenguaje musical así como de las técnicas básicas del instrumento. La tercera parte es la más interesante, siendo aquí donde el autor concentra todas sus indicaciones acerca de todo lo concerniente al estilo y la interpretación.

Comienza Spohr su obra dirigiéndose a “padres y profesores” en su prefacio con una significativa advertencia sobre la dificultad del instrumento y de la necesidad de hacerse con un buen profesor, sean las intenciones del alumno las de convertirse en un buen profesional o en un simple aficionado. Éste será quien, pasados unos meses decida si su pupilo posee las cualidades necesarias que el estudio del violín requiere, principalmente la posesión de un buen oído para la afinación. En el caso contrario Spohr propone “abandonar el violín y tomar otro instrumento en el que la afinación no dependa tanto del intérprete; por ejemplo, el pianoforte” (Spohr, 1850, p. II).

Continuando con las indicaciones pedagógicas, tratará con un tema recurrente y común a otros métodos: la edad para iniciarse en el instrumento. Spohr recomienda los siete u ocho años, tal y como hemos visto que indicaba Viotti (Habeneck, 1842, p. 26) y posteriormente lo harán otros autores. En cualquier caso siempre durante la infancia, periodo en que las articulaciones son más flexibles (Spohr, 1850, p. II). Dada la dificultad inicial para adquirir una correcta postura así como mecanismo técnico, el pupilo debe de estar bajo la supervisión diaria del profesor quien no dedicará menos de una hora cada día a su alumno. Con la exposición de estas primeras ideas en su prefacio, Spohr (1850, p. II) introduce algo novedoso como es el dirigirse a los padres -y profesores- a quienes involucra en el estudio de sus hijos hasta el punto de sugerir que potencien la motivación del alumno asistiendo a sus

¹⁵⁸ *La Época*, núm. 1863, 3 de diciembre de 1863, p. 3.

clases, llevándolos a conciertos o haciéndoles participar de sus veladas y fiestas musicales si es que éstos son aficionados a ellas.

Uno de los elementos más innovadores durante esta época, desde un punto de vista técnico, es el uso de la barbada que Spohr afirma haber inventado hacia 1820: “En la parte baja de la representación del instrumento (fig. I), sobre el cordal, se puede ver un mecanismo de mi invención, denominado barbada [*Geigenhalter*], la cual, tras haber sido usada por mí durante más de diez años, mis numerosos alumnos y otros muchos violinistas, ha probado totalmente su utilidad” (Spohr, 1832, p. 8). Las ventajas de las bondades de su uso son desgranadas a continuación:

El estilo moderno de interpretación en el cual la mano izquierda cambia frecuentemente de posición, hace absolutamente necesario sostener el violín de manera firme con el mentón. Hacer esto libremente y sin inclinar hacia abajo la cabeza es muy difícil; esté la barbilla apoyada a la derecha o izquierda del cordal, o incluso sobre el propio cordal. Así mismo, en repentinos movimientos desde las posiciones más altas, estamos constantemente expuestos a despegar el violín del mentón, o al menos, a mover el instrumento, molestando al normal paso del arco. La barbada remedia cómodamente todos estos problemas y, además de un medio para sujetar el violín de manera firme y sencilla, presenta una ventaja adicional, la de que no estamos condenados, por la presión de la barbilla sobre la tapa superior o el cordal del violín, a obstaculizar la vibración de estas partes que perjudican tanto la calidad como el volumen del sonido. Además, sosteniendo el violín exactamente por el medio encima del cordal, y por lo tanto más lejos del rostro, se obtiene una mayor regularidad y libertad en el arco” (Spohr, 1850, pp. 8-9).

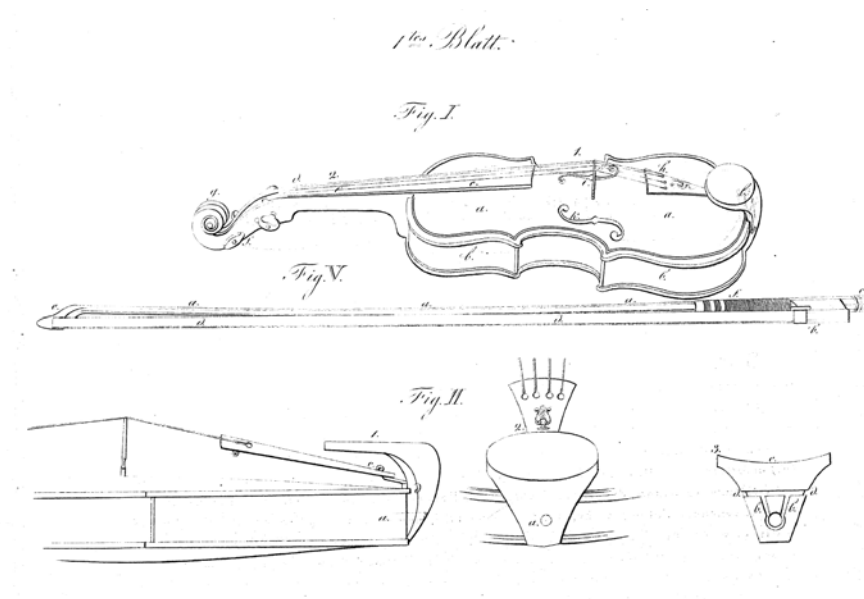


Ilustración 15. SPOHR, L. (1832). *Violinschule*. Viena: Haslinger, p. 8 (BNF).

En las ilustraciones que acompañan las primeras páginas de su método se muestra efectivamente cómo Spohr situaba la barbada directamente sobre el cordal, no en el lado izquierdo (Spohr, 1850, p. 2). Sin embargo, tal y como Joachim y Moser afirman en su *Violinschule* (1905): “el intento de Spohr de situar la barbada en el medio del violín, sobre el cordal, no puede ser tomada en consideración hoy en día, ya que en estos tiempos nadie sostiene el instrumento en esa posición” (1905, vol. I, p. 14). Más adelante, Spohr recalca que aquellos alumnos que no posean una barbada deben situar el mentón “parte a la izquierda del cordal y parte sobre el propio cordal” (Spohr, 1850, p. 24)¹⁵⁹.

Con el fin de evitar problemas y ahorrar tiempo en el aprendizaje, Joachim en su método para violín también recomendará encarecidamente el uso de una barbada para la correcta sujeción del instrumento. Más adelante, al hablar sobre la mano izquierda, Joachim (1905, vol. I, p. 15) incidirá sobre la necesidad de utilizar una barbada con el fin de conseguir una posición horizontal del violín necesaria para situar correctamente los dedos de la mano izquierda. Las barbadas que Joachim (1905, vol. I, p. 12) recomienda en concreto son las fabricadas por Becker o por Darbey.

¹⁵⁹ Para más información sobre la barbada y su uso consúltese la entrada “Chin-rest” del *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984), Vol. 1, p.519.

F. W. Becker posee varios registros en la Oficina de Patentes de los EE.UU, entre ellas varias barbadas (años, 1904, 1907 y 1916) e incluso dos modelos de barbada combinada con almohadilla en 1887 y 1904¹⁶⁰. Su primer modelo de barbada, patentado en 1904, vienen presentado por su creador con estas palabras: “Mi invención se centra en las barbadas para violines, y tiene por objeto el proveer de una sujeción mejorada y simplificada al instrumento”¹⁶¹.

Por otro lado, de entre los modelos patentados en estos años por Becker llama la atención el modelo de 1907, que añade a su estructura unas aberturas para facilitar la transpiración así como una superficie que absorbe la humedad y, de este modo, evita el deslizamiento¹⁶². En 1919 también desarrollará un mecanismo que copia las partes esenciales de la estructura de un violín con el fin de ayudar a los estudiantes a sujetar y manejar el arco de manera apropiada¹⁶³. Otro de los objetivos que perseguía esta invención, tal y como podemos leer en la patente, era la de fortalecer los músculos implicados en la ejecución del instrumento¹⁶⁴.

4.1.2. Spohr, el espíritu conservador

Uno de los aspectos técnicos más importantes en el que Spohr difiere respecto a las tendencias interpretativas de su época son los golpes de arco. Spohr creía que todo debía tocarse mayoritariamente en *legato* y excluía todos los golpes de arco saltados, especialmente el *spiccato*, que tenía por trivial y ajeno al arte verdadero. Llegado el caso de querer destacar un pasaje, sugiere el uso del *staccato*, del que debía poseer gran maestría y que resulta de uso común en sus obras (conocido como *staccato de Spohr*). Esto no deja de sorprender ya que, justamente el *spiccato*, junto con otros golpes de arco como el *martelé*, era una de las nuevas posibilidades que ofrecía el

¹⁶⁰ Becker, F. W. (1904). *Combined chin and shoulder rest for violins*, U. S. Patent núm. 775,792. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office. Ver apéndices del presente trabajo.

¹⁶¹ Becker, F. W. (1904). *Violin chin-rest*, U. S. Patent núm. 775,465. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office. Ver apéndices del presente trabajo.

¹⁶² Becker, F. W. (1907). *Violin chin-rest plate*, U. S. Patent núm. 849,961. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office. Ver apéndices del presente trabajo.

¹⁶³ Becker, K. A. (1918). *Violinist's Practise Device*, U. S. Patent núm. 1,275,202. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office. Ver apéndices del presente trabajo.

¹⁶⁴ Pese a haber rastreado minuciosamente los catálogos de los almacenistas que ofrecían sus mercancías en esta época, así como la prensa del momento, y otras fuentes como las autobiografías, no se ha logrado esclarecer cuál fue la recepción y uso que se dio a la barbada en nuestro país.

arco de Tourte -que Spohr habría adquirido por consejo de Eck- al permitir una mayor y más rápida respuesta a la presión debida a la mayor tensión en las cerdas.

Sin embargo, a veces este rechazo a las nuevas tendencias estilísticas en el violín, entre las cuales la oposición a los golpes de arco saltados resulta quizás el más evidente, no era particularmente aceptado entre sus pupilos. Como muestra se puede observar la edición inglesa de su *Violinschule*, realizada por el violinista inglés Henry Holmes, alumno de Spohr, en donde éste añade indicaciones para la ejecución de arcos saltados (Spohr, 1878). Moser recalca este aspecto:

Afortunadamente, este severo juicio no ejerció ninguna influencia perdurable (...), por el contrario, el *spiccato* ha sobrevivido tan triunfalmente su inmeritoria condenación que hoy en día juega un papel mucho más importante que el *martelé* en la interpretación de composiciones clásicas, románticas y modernas. Y así es como debe de ser, ya que existen cientos de temas y pasajes en nuestra magnífica literatura de música de cámara en donde está totalmente prohibido por los *tempi* especificados el tocar *martelé*, o que si son interpretados con un golpe de arco suave en vez de uno saltado, adquirirían tal pesadez de expresión que una mortecina monotonía tomaría el lugar de la frescura y vivacidad previstas. El último movimiento, por ejemplo, del *Concierto* de Mendelssohn y el *Concierto "húngaro"* de Joachim no se pueden concebir sin el uso del *spiccato*, sin hablar de las composiciones modernas, escritas especialmente para su interpretación por virtuosos (Joachim y Moser, vol. I, p. 126).

Por otro lado, Spohr sí hace una interesante mención al que él denomina “golpe de arco de Viotti” (*coup d'archet de Viotti*). Éste se realiza cuando en el caso de dos notas tocadas en el mismo arco, la primera se hace de forma suave, con poco arco, mientras la segunda se realiza con la mayor fuerza e impulso posibles, y cuya interpretación resulta de gran efecto, especialmente cuando se usa en la cuerda de Sol y como añadido a las dobles cuerdas. Este golpe de arco se denomina así, según Spohr, ya que “el primero en utilizarlo fue este gran violinista o, lo que resulta más probable, era utilizado por él de manera eficaz” (Spohr, 1850, p. 124). Según las investigaciones de Moser, es en la *Violinschule* de Spohr la primera vez que este golpe de arco es referenciado a Viotti como “*coup d'archet de Viotti*”, extrañándose de que Baillot “íntimo amigo y gran admirador” suyo aluda a este efecto como “la *saccade*” en su *L'Art du violon* (1834) evitando hacer referencia al italiano (Joachim y

Moser, 1905, vol. I, p. 141). Baillot aborda el golpe de arco que él denomina *saccade* definiéndolo con las siguientes palabras:

La *saccade* es una sacudida fuerte y breve del arco que damos a las notas, generalmente de dos en dos o de tres en tres y algunas veces de manera irregular, es decir, sin simetría.

Lo que debemos evitar en la *saccade* es la duración, ya que es una característica fundamental de su naturaleza. La *saccade*, no es buena más que cuando no altera en absoluto la pureza de sonido. (...) En violín solo está destinada a romper la monotonía, a levantar el sonido, a dotarle de energía (Baillot, 1834, p. 125).

Spohr no es reticente al uso de efectos como el *pizzicato*. A la hora de interpretar un pasaje largo en *pizzicato*, adopta una postura intermedia entre aquellos que defienden el mantener el instrumento bajo el mentón y los que recomiendan su ejecución a sosteniendo el instrumento a modo de mandolina. Spohr recomienda esta última opción pellizcando la cuerda con el pulgar a condición de que “siempre que al momento en que haya que recoger de nuevo el arco le preceda un momento de reposo” (Spohr, 1850, p. 156).

Pero si hay algo en que sorprendentemente destaca en este texto es que trata prácticamente todos los aspectos técnicos del instrumento pero elude expresamente aquellos cuyas posibilidades técnicas empleaban Paganini y sus seguidores, pese a su actualidad y a que uso estaba cada vez más extendido. Sus reticencias no solo abarcan los golpes de arco saltados y los armónicos artificiales, sino que su posición respecto a otras técnicas como el *vibrato*, que sugería debía usarse con moderación, o la digitación, son elementos que diferencian a Spohr de los violinistas de finales del siglo XIX. De hecho, tras su llegada a París en 1820, es capaz de reconocer la calidad interpretativa de los violinistas franceses, pero también de acusar en ellos una falta de buen gusto y estilo. En la segunda de las cuatro cartas sobre el estado de la música en París que publica en 1821 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* expresa su disgusto con estas palabras:

Uno apenas o nunca escucha en las reuniones musicales de aquí una pieza de música seria y bien asimilada, como un cuarteto o un quinteto de nuestros grandes maestros; todo el mundo compone sus obras de exhibición; no se

escucha otra cosa que *airs variés, rondos favoris*, nocturnos y bagatelas similares, y de los cantantes romanzas y pequeños dúos; y no importa lo incorrecto o insípido que esto pueda ser, nunca deja de tener éxito si es ejecutado suave y dulcemente. No acostumbrado a estas bonitas bagatelas, con mi sincera música alemana, fácilmente me siento enfermo en tales veladas musicales y frecuentemente me siento como un hombre que hablara a gente que no entiende su lenguaje, ya que la alabanza de tal público a veces se extiende hasta mis interpretaciones o la obra en sí misma; no me puedo sentir alagado por ello cuando inmediatamente la admiración se traslada hacia las cosas más triviales. Uno se sonroja al ser alabado por tales *connoisseurs*. (...) No se requiere permanecer mucho tiempo aquí para adoptar la frecuentemente expresada opinión de que los franceses no son una nación musical (Brown, 1984, p. 145).

Sobre los sonidos armónicos, Spohr permite el uso de los armónicos naturales, pero rechaza el uso de los armónicos artificiales por su lejanía de las notas naturales del instrumento.

Supone, de hecho, una degradación de este noble instrumento el interpretar melodías enteras con estos sonidos heterogéneos e infantiles. A pesar del reciente éxito creado por el célebre Paganini (...), a pesar de lo atractivo que pueda resultar su ejemplo, debo sin embargo recomendar seriamente a todos los jóvenes violinistas no perder su tiempo en ese propósito en detrimento de lo que es más importante (Spohr, 1832, p. 96).

Pese a sus ideas conservadoras, Spohr ejerció una gran influencia sobre los violinistas de la posterior generación, como Joachim. Moser cuenta en su biografía cómo Joachim acudió en cierta ocasión a Mendelssohn para consultarle sobre la pertinencia de tocar con arcos saltados en la interpretación de obras clásicas. Mendelssohn, al parecer más abierto de miras que Spohr, le dio la siguiente contestación: “Úsalo siempre, hijo mío, donde sea apropiado o donde suene bien” (Moser, 1901, p. 46).

Toda esta sobriedad mostrada por Spohr en su tratado de violín cobra sentido en la tercera parte de su método, dedicado enteramente al estilo y la interpretación. Una vez el alumno es capaz de superar los obstáculos técnicos del instrumento, es el momento de “cultivar su gusto y despertar su sensibilidad”. El objetivo es

proporcionarle un estilo refinado (*Schöner Vortrag*) en el que el éste sea capaz “desde su propio espíritu, de reflejar las intenciones de compositor” mediante un uso expresivo del arco, la digitación, el *portamento*, el *vibrato* así como la flexibilidad del tempo (Spohr, 1832, pp. 195-196). De hecho, podemos considerar a Spohr como uno de los pioneros en la búsqueda de la veracidad y lealtad a las intenciones del compositor que después sería bandera del círculo de Joachim. Resulta sencillo en este punto marcar el paralelismo entre el “*Schöner Vortrag*” de Spohr y el “*Génie d'exécution*” de Baillot que, recordemos, éste último definía como los requisitos que permitían al intérprete identificar las intenciones del compositor y ejecutarlas con facilidad y expresión (Baillot, 1834, p. 266).

4.1.3. Formación del violinista como parte de un conjunto

Spohr incluye algunos ejemplos en donde el intérprete puede expresar su talento como solista: el *Concierto núm. 7 op. 9* de Rode y su propio *Concierto op. 55* a los que añade numerosas indicaciones y explicaciones técnicas y expresivas acerca de ellos así como un acompañamiento de su propia pluma para que sea interpretado por el profesor mientras el alumno toca la parte solista. Sin embargo, a diferencia de los métodos de la escuela francesa, que pasan este aspecto ligeramente por alto, el método de Spohr, aporta también indicaciones al alumno sobre cómo afrontar el estudio de una obra desde el atril de acompañamiento de una orquesta o como miembro de un cuarteto de cuerda, no únicamente como solista. Esta opción posee una presencia mayoritaria en los métodos alemanes frente a la tendencia franco-belga de potenciar las posibilidades como solista -y en cierta medida como virtuoso- del intérprete. Es en la pedagogía violinística del ámbito germánico donde parece hacerse un mayor hincapié en esta formación como músico de orquesta o intérprete de cámara ya que, salvo a las menciones realizadas por Baillot en el aparatado titulado “salidas profesionales” de su método, los textos de la escuela francesa suelen pasar este aspecto ligeramente por alto.

Acerca del estilo e interpretación de cuartetos¹⁶⁵, tema al que dedica las últimas páginas de su método, Spohr afirma que el alumno debe de subyugar sus ansias de destacar para acomodarse al estilo general de la obra y los otros intérpretes. Arbós es testigo de esta dinámica interpretativa que aún se mantiene en el ámbito alemán durante el último tercio del siglo XIX:

...se rendía culto en público y en privado a la *música di camera*, condiciones inmejorables para el desarrollo de aquellas cualidades que reclama este género de música, donde la iniciativa propia pierde su exuberancia, atemperada por la disciplina del conjunto, y el estilo se dignifica en razón de la elevación y superioridad de las ideas (Fernández Arbós, 1924, pp. 26-27).

Spohr recomienda incorporarse a la agrupación inicialmente como segundo violín para así aprender cómo acompañar. Además, debe de prestar especial cuidado a las indicaciones técnicas y, en muchos casos, proporcionárselas él mismo, ya que, tal y como explica: “nuestros más estimados compositores de cuartetos no eran violinistas o, al menos, no estaban lo suficientemente familiarizados con la técnica interpretativa” (Spohr, 1850, p. 233). Un siglo después Juan Manén, en su libro “El violín” (1958), aclara las diferentes especialidades que constituye la música de cámara respecto a la de concierto afirmando:

Y es que el violinista que se dedica a la música de cámara adquiere la costumbre de conceder una minuciosa importancia y un constante relieve al pequeño detalle, cosas que transpuestas a las obras solísticas de grandes vuelos, las harían insoportables y hasta incomprensibles. Por eso son contadísimos los violinistas que saben amoldarse a entrambas especialidades (Manén, 1958, pp. 97-98).

Sobre la interpretación de obras como miembro de una orquesta, vuelve a destacar el papel de “colaboración” con el resto de intérpretes, tal y como hiciera en el caso del cuarteto, en aspectos esenciales como la afinación, respeto de los *tempi*, acentos y, como es obvio, especialmente en los arcos, evitando cualquier gesto virtuosístico propio de un solista, que echaría a perder

¹⁶⁵ Al hablar de cuartetos, Spohr (1850, p. 232) se refiere a aquellos en los que no predomina ningún instrumento sobre otro, a los que denomina “cuartetos genuinos” en contraposición con los “cuartetos brillantes”, dispuestos de tal modo que se otorgue a un solista la oportunidad de mostrar sus habilidades por encima de los demás que le acompañan y cuyas obras, por lo tanto, formarían parte de las “piezas de Concierto”.

la unidad de la orquesta. Así mismo, destaca como esencial la subordinación tanto al director como al concertino (Spohr, 1850, p. 234).

En resumen, a pesar de la tibia y no siempre favorable recepción de la obra de Louis Spohr en Madrid, su método tuvo una gran presencia en los catálogos de los almacenistas de música de la ciudad. Supone, durante este periodo, el único texto oficial de enseñanza de violín alemán en el Conservatorio de Madrid, mucho más predispuesto hacia los textos franceses. El texto de Spohr posee un carácter conservador que rechaza cualquier técnica novedosa, especialmente las propias de Paganini y sus imitadores, sin embargo, propone una innovación: el uso de la barbada, que su autor afirma haber inventado en 1820. Dada su importante circulación comercial y su uso como texto oficial en el Conservatorio de Madrid podemos considerar a Spohr como introductor inicial del uso de la barbada en la práctica violinística en nuestro país, si bien no hemos podido comprobar el alcance de su comercialización en nuestro país ya que este accesorio no aparece reflejado en los catálogos de los almacenistas.

4.2. Un enlace alemán con el estilo franco-belga: El *Violinschule* (1863) de Ferdinand David

Uno de los violinistas alemanes más influyente de su época sería Ferdinand David (1810-1873), gracias al cual Leipzig se convertiría en uno de los centros musicales de referencia para el mundo violinístico. Pese a ser alumno de Spohr, su diferencia de carácter hizo que David adoptara un estilo distinto al de su maestro, más virtuoso y personal, más cercano a la escuela franco-belga. Dada la tendencia que según sus contemporáneos poseía David a la sobreabundancia en la digitación, el arco y las indicaciones expresivas, resulta paradójico que Leipzig, que era tenido como núcleo del refinamiento alemán y la corrección histórica, mantuviera a un intérprete como él. Tras su muerte, el centro violinístico de referencia cambiará de Leipzig a Berlín.

Ferdinand David juega un importante papel en este trabajo tanto por la relevancia de su método para violín como por las ediciones que realizó de obras de autores clásicos, realizadas éstas, según Juan Manén (1958, p. 98) “con manifiesta habilidad e indiscutible conocimiento”. Así mismo, el hecho de haber desarrollado una labor

como profesor de Joseph Joachim, maestro y amigo a su vez de Enrique Fernández Arbós durante su estancia en Berlín, le confiere un punto de interés adicional para este trabajo. Joachim será una figura notable en la formación como violinista de Arbós. Gracias a sus estudios en Berlín junto a Joachim y las enseñanzas de Jesús de Monasterio en Madrid y de Henri Vieuxtemps en Bruselas, Arbós se convertirá en el único intérprete español de violín de su época que recibe influencias tanto de la escuela alemana como franco-belga.

Niño prodigio del violín, David comienza su formación musical junto a Louis Spohr en Cassel (Alemania), donde las enseñanzas no solo se reducían al estudio del instrumento, sino también a la música de cámara y de orquesta. A los dieciséis años lleva a cabo una gira junto con su hermana, pianista de gran talento, que les llevará con gran éxito a Leipzig, Berlín y Dresde (Fétis, 1868, vol. II, p. 440). Entre los años 1827 y 1828 permanece como miembro de la orquesta del Konigstadt Theatre de Berlín, donde entabla relación con Mendelssohn. Tras un periodo como intérprete de música de cámara y una gira que le llevará a Rusia, en 1836 viaja a Leipzig para incorporarse como concertino a la Orquesta de la Gewandhaus bajo la dirección del propio Mendelssohn, puesto en el que permanecería ya durante el resto de su vida (Grove, 1890, vol. I, p. 433). Así mismo, también se incorporaría al Stadttheater y tocará a menudo música de cámara junto a Mendelssohn, convirtiéndose en una figura prominente en la vida cultural de la ciudad.

En 1839 realiza una gira por Inglaterra junto a Moscheles, donde cosecha un gran éxito, especialmente interpretando la música de su maestro Spohr.

Cuando el 27 de marzo de 1843 abre sus puertas el Conservatorio de Leipzig, David será quien dirija el departamento de violín, convirtiendo la ciudad en uno de los centros de referencia para el estudio del instrumento. Su labor como profesor será muy importante, ya que se convertirá en reformador de la escuela alemana clásica en su intento de aunar los estilos de Spohr junto con las novedades de Paganini y la escuela franco-belga, como eslabón hacia una nueva escuela alemana del violín. Uno de sus primeros discípulos será Joseph Joachim, quien acude a él por recomendación de Mendelssohn; otros alumnos suyos serán intérpretes de la talla de August Wilhelmj (1845-1908), Henry Schradieck (1846-1918) y Wilhelm Wasielewski (1822-1896).

La relación de David con Mendelssohn siempre será intensa, siendo éste quien interprete por primera vez ante el público el 13 de marzo de 1885 su *Concierto para violín en Mi m op. 64* en la Gewandhaus, en cuya composición colabora y que el autor le dedica. Pese al decaimiento de su salud, David continuará con sus ocupaciones en la Gewandhaus como director sin interrumpir su carrera como solista de violín (TNGD, 2001, vol. VII, pp. 49-50).

Ferdinand David era, en todos los sentidos, un artista excelente y polivalente. En lo que concierne a su habilidad musical y su talento como intérprete de violín, Mendelssohn no podía haber deseado un *Konzermeister* más idóneo que su amigo de la infancia, quien, además de su maestría como intérprete, tenía, como él, la ventaja de una buena educación (Moser, 1901, p. 44).

David supo hacer revivir las obras de los intérpretes más importantes tanto de la escuela italiana como alemana y francesa, al editar sus obras. Así, entre sus composiciones destacan no solo sus cinco conciertos para violín y su obra de cámara, sino sus ediciones de la obra para violín solo de Bach, los conciertos de Rode y Kreutzer así como los estudios de estos dos autores junto con los de Gaviniés, Fiorillo o Paganini. Su edición de *L'arte del arco* de Tartini o las *Variaciones sobre La follia* de Corelli siguen en vigor actualmente¹⁶⁶. Por otro lado, su método para violín, *Violinschule* (1863) fue utilizado a lo largo del siglo XIX, siendo “con seguridad uno de los mejores trabajos de su especie, y la publicación de *Hohe Schule des Violinspiels* marca una época en el desarrollo de la interpretación moderna de violín” (Grove, 1890, vol. I, p. 434)¹⁶⁷.

¹⁶⁶ La intensa labor como editor de Ferdinand David se vio favorecida en gran medida por el hecho de residir desde 1836 hasta su muerte en 1873 en Leipzig, por entonces uno de los más importantes centros de edición de Alemania gracias, entre otras circunstancias, a la labor de Mendelssohn en la ciudad. A esto se añadía el hecho de que Leipzig fuera ya desde finales del siglo XVIII un punto de referencia para la celebración de ferias de comercio y el establecimiento de un nuevo sistema de impresión en 1755 de la mano de J. G. L. Breitkopf quien, bajo el nombre de Breitkopf & Härtel fundaría en 1798 el *Allgemeine musikalische Zeitung* (TNGD, 2001, vol. IX, p. 721).

¹⁶⁷ Sin embargo, pese a su valor al hacer accesibles ciertas obras del siglo XVII y XVIII, *Hohe Schule des Violinspiels* será criticada por Andreas Moser, que le acusaría de incluir en la edición ciertas inexactitudes e interpolaciones:

David es mejor conocido por sus investigaciones en la música antigua para violín, que él editaba “para uno en concierto y para interpretación en público”. Desgraciadamente se debe admitir que el mérito de sus arreglos y edición disminuye considerablemente por el modo en como se han realizado. Él ha alterado a los viejos maestros para adaptarse al gusto de algunos contemporáneos, con alteraciones vergonzosas, añadiendo ornamentaciones superfluas, indicaciones de expresión inverosímiles, e introduciendo cadencias contrarias al carácter de la música, y la insinuación de numerosos matices vulgares y exagerados, por lo tanto despojándolas de su encanto y simplicidad (Moser,

4.2.1. *Violinschule* (1863). Progresividad y características de los contenidos

Ferdinand David publica su *Violinschule* en 1863, tras más de veinte años impartiendo clase en el Conservatorio de Leipzig. Más tarde, en 1873, año de su muerte, se publicarían los dos volúmenes de *Zur Violinschule* (op. 44 y 45), una colección de estudios de cierta longitud compuestos por él como complemento de su *Violinschule* con el objetivo de practicar todas las dificultades técnicas explicadas en el método, ya que la brevedad de los estudios incluidos en éste no permiten llegar a dominar cada una de las técnicas empleadas. De hecho, la combinación adecuada de ambas obras sugiere el estudio paralelo de la primera parte del *Violinschule* junto con también la primera parte del *Zur Violinschule* (op. 44), al estar ambos destinados al estudiante principiante y no poseer el segundo más que obras en primera posición. David evita el uso de cualquier posición distinta de la primera a lo largo de todo el primer volumen de su *Violinschule*, sin embargo, sí que introduce un discreto uso de la media posición en casos aislados, como en el *Estudio núm. 55* en donde en algunos fragmentos se utilizan los mismos dedos para la ejecución de una quinta disminuida mientras en otros se utiliza la media posición. Lo mismo sucede con la segunda parte de ambos libros, del método y del *Zur Violinschule* (op. 45), que incluye piezas en otras posiciones.

Así mismo, en 1867, aparece *Die hohe Schule des Violinspiels*, una recopilación en tres volúmenes de obras de autores de los siglos XVII y XVIII como Biber, Corelli, Leclair, Nardini, Bach, Pisendel o Benda, como parte de una intensa labor como editor que abarca así mismo numerosas obras de autores franceses (estudios de Kreutzer y Rode, Gaviniès, etc.) y de Viotti. Estos tres trabajos alcanzaron cierta popularidad en el siglo XIX.

El método de David aparece dividido en dos volúmenes, el primero de ellos dedicado a los principiantes y el segundo a los estudiantes de nivel avanzado. Mediante el estudio del primero, el alumno principiante llega a un nivel técnico intermedio que le permite conocer cómo distribuir el arco, ejecutar golpes de arco básicos, como el

1901, p. 44).

Otra de las críticas más duras de Moser hacia su *Hohe Schule* radica en la inclusión excesiva y superflua de ornamentos en el repertorio de los antiguos maestros. En su *Violinschule* David trata los ornamentos y cómo deben de ejecutarse en la práctica, sin embargo, no trata el aspecto estilístico de cuándo se deben de utilizar.

legato, el *martelé* y el *détaché* y a interpretar piezas de mediana dificultad en diferentes tonalidades con expresividad, pese a que el dominio de la mano izquierda no va más allá de la primera posición. Las sucesivas posiciones junto con una técnica más elaborada del arco son abordadas en la segunda parte de su *Violinschule*.

En poco más de las 120 páginas de sus dos volúmenes, David cubre prácticamente todas las dificultades técnicas en modo progresivo, ya que éstas van siendo introducidas de manera paulatina, si bien en su primera parte avanza excesivamente rápido. Esta es una característica común siendo en mayor o en menor grado a prácticamente todos los métodos hasta finales del siglo XIX, según Pulver (1923, p. 120).

Su estilo es escueto y parco en palabras, falta que suple con la introducción de numerosos ejemplos, haciéndose fundamental la figura de un profesor que suple esta carencia de explicaciones en profundidad. Esta característica le otorga a este trabajo un carácter no apto para autodidactas. Por ello, en su Prefacio David advierte de la intención de su método no es otra que la de proporcionar las bases de la técnica del violín, necesitándose contar con la ayuda de un profesor a la hora de introducirse en el aprendizaje de un instrumento no solo para las cuestiones técnicas sino también en aquellas concernientes al estilo, al igual que “resulta imposible llegar a conocer una lengua extranjera mediante únicamente la enseñanza de la gramática” (David, 1880, p. 4).

Llama la atención el hecho de que Ferdinand David pase por alto en sus primeras páginas el estudio de las escalas, algo fundamental al iniciarse en el estudio de un instrumento musical y recurrente en prácticamente todos los métodos de violín, para centrarse en el estudio de los intervalos. De hecho los primeros veintidós ejercicios se encuentran en Do M. Las primeras escalas destinadas a la práctica no aparecen -con la excepción del *Estudio núm. 15*- hasta llegados al *Estudio núm. 51*, lo cual puede hacer dudar de la conveniencia de seguir este método de principio a fin según su disposición original para, en su lugar, saltar de una parte a otra y abordar antes el estudio de las escalas. Inicialmente se presentan éstas en dos bloques, mayores -empezando por Do- y menores -comenzando con la de La- en una sola octava para, a continuación, alternar mayores y menores en dos octavas, apartado que desarrollará en todas las tonalidades en el *Estudio núm. 94* del segundo volumen (David, 1880, vol. II, p. 18). Así mismo, en este primer volumen, se van añadiendo intervalos en

todas sus variantes, justo, mayor, menor, aumentado y disminuido, con el fin de ejercitar la afinación.

Desde las primeras páginas David propone al alumno pequeñas melodías muy sencillas, inicialmente en cuerdas al aire para en seguida introducir notas pisadas y en diferentes articulaciones, con una segunda voz, tal y como hiciera Baillot, destinada al profesor en su función de acompañante. Poco a poco, según van avanzando los ejercicios, se van incorporando dedos de tal modo que cuando el alumno ha llegado al *Estudio núm. 15* ya sea capaz de interpretar la pequeña escala que se incluye con todas las notas en las cuatro cuerdas en primera posición. En los *Estudios 16 a 21* se abordan los intervalos, en progresión desde las terceras hasta las octavas. El *Estudio núm. 22* sirve como recopilación de los intervalos tratados anteriormente que son presentados en forma de acordes quebrados. Éstos, siguiendo las indicaciones de David, se deben trabajar en la mitad superior, la mitad inferior y, finalmente, con todo el arco. Si hasta este momento todas las notas en los estudios propuestos aparecían como redondas, los *Estudios 23 al 26* sirven como práctica a las indicaciones de medida y duración de las notas que se han introducido previamente; para facilitar su interpretación y comprensión, se ofrecen en notas ejecutadas con cuerdas al aire.

En los siguientes *Estudios*, del 27 al 35, se van introduciendo nuevos dedos en la mano izquierda, intervalos, así como la ejecución en *detaché* de la segunda nota de una ligadura de dos. La introducción del *detaché* ayuda al alumno a distribuir y, por lo tanto, a controlar mejor el arco. El *Estudio núm. 36* funciona a modo de resumen de todos los intervalos, desde terceras hasta octavas, en esta ocasión a modo de solo, sin el acompañamiento del profesor, a una velocidad rápida y en el centro del arco, donde un control del mismo resulta más sencillo.

Con el *Estudio núm. 37* se introducen el *legato* y un inicio de *staccato* en distintas articulaciones y ritmos en intervalos de segunda para, seguidamente en el *Estudio núm. 38*, abordar todos los intervalos posibles en primera posición en una misma cuerda con la recomendación de “levantar cada dedo alto y dejarlo caer firmemente” (David, 1880, vol. I, p. 19). Sin duda, la intención de David es la de ejercitar los dedos, no solo desde el punto de vista de la afinación, sino también físico, ya que lo óptimo -al menos desde un punto de vista actual- es levantar los dedos lo mínimo posible, especialmente en aquellos pasajes que requieren una velocidad rápida de ejecución.

Los siguientes estudios están dedicados a la práctica de los matices dinámicos, sobre los cuales David hace previamente las necesarias indicaciones relativas a presión del arco y la mayor o menor cercanía del punto de contacto de éste con la cuerda respecto al puente o al diapasón, donde se debe vigilar el mantenimiento del arco paralelo al puente (David, 1880, vol. I, p. 19).

Los posteriores estudios, del 40 al 50 son estudios de carácter, en su mayoría en forma binaria, tal y como se venía usando en los primeros tratados para violín, con el fin de ayudar al intérprete a dominar una cierta técnica. Éstos poseen un sentido musical mucho mayor que los estudios precedentes. Están dirigidos a la práctica de aspectos como los golpes de arco sencillos (*martelé*, *legato*, *détaché*), el control y la distribución del arco y los matices dinámicos. Entre ellas se incluyen una canción de cuna (núm. 46), una romanza (núm. 44), una giga (núm. 50) y dos marchas (núm. 42 y núm. 45). De entre estas últimas destaca la segunda ya que exige el uso del *martelé* y el *détaché*, además del *legato*. Éstas poseen un acompañamiento nada sencillo de un segundo violín como ayuda para la afinación así como de preparación para la música de cámara al obligar a mantener el ritmo con la otra voz. Estas piezas en seguida alcanzan una dificultad relativa que realza aún más la conveniencia de contar con la ayuda de un profesor como guía en el estudio.

Para finalizar, David (1880, vol. II, p. 74) añade una “Lista de obras que el autor utiliza principalmente para la enseñanza de los alumnos avanzados” y que nos da una idea del repertorio utilizado por David en Leipzig y que éste mostraría a Joachim, uno de sus primeros alumnos. Entre estas obras incluye, como viene siendo habitual, los *Estudios* de Kreutzer, Rode, Fiorillo y Paganini, así como las *Seis sonatas* de Bach, *L’art de l’archet* de Tartini y sus propios estudios, caprichos y piezas de carácter. Los conciertos y piezas de concierto que David sugiere son los de Viotti, Rode y Kreutzer (en ningún momento incluye a Baillot), Vieuxtemps y Bériot, Paganini, Mendelssohn, Beethoven y Spohr, así como los menos usuales de Molique, Maurer, Lipinski, Joachim, Bazzini y Ernst, además de los suyos propios.

Verzeichniss

der Werke, deren sich der Verfasser vorzugsweise beim Unterricht vorgerückter Schüler bedient

List

of Works, which the author principally uses for teaching advanced pupils:

Etuden.

Studies.

K. Kreutzer, 40 Etuden ou Caprices.
 F. Fiorillo, Etude formant 36 Caprices.
 P. Rode, 24 Caprices.
 F. David, Dur und Moll, 25 Etuden, Capricen und Characterstücke, Op. 39
 —, 6 Capricen, Op. 8, und 6 Capricen Op 20.
 J. S. Bach, 6 Sonaten. (Studio o sia tre Sonate).
 Tartini, l'art de l'archet. (Die Kunst der Bogenführung.)
 Paganini, 24 Caprices.

Konzerte und Concertstücke.

Concerts and Concert-pieces.

J. B. Viotti, (4 Concerte) }
 P. Rode, (4 Concerte) } Concerte-Studien.
 R. Kreutzer, (4 Concerte) }
 L. Maurer, Concert No. 2.
 Rode, air varie, G-Dur.
 L. Spohr, Concerte No. 2, 6, 7, 8, 9, 11.
 J. B. Molique, Concerte No. 2, 3, 5.
 F. David, Concerte und Concertstücke.
 C. Lipinski, Concerto, militaire.
 H. Vieuxtemps, Concerte und Concertstücke
 J. Joachim, Concert in ungarischer Weise.
 A. Bazzini, Allegro de Concert, Op. 15.
 C. de Bériot, Concerte No. 2, 3, 5.
 H. W. Ernst, Concerte und Concertstücke
 N. Paganini, Concerte und Concertstücke.
 F. Mendelssohn-Bartholdy, Concert.
 L. van Beethoven, Concert und 2 Romanzen.

Ilustración 16. Listado de obras recomendadas en el método de Ferdinand David (1880). *Violin School*. Boston: Oliver Ditson, p. 74 (BNF).

4.2.2. Se vislumbra el uso de la almohadilla

Siguiendo la costumbre de otros métodos anteriores y coetáneos, Ferdinand David incluye indicaciones generales sobre el lenguaje musical, si bien de manera muy escueta, para centrarse especialmente en los aspectos técnicos propios del instrumento. Así tras introducir nociones básicas sobre aspectos como las partes que componen el violín y el arco, David aborda la postura del intérprete al sostener el instrumento. Aporta instrucciones precisas sobre el lado hacia el que debe recaer el peso del cuerpo y, en este sentido, incluso sobre la posición de los pies. Ésta viene

a ser, en definitiva, la postura habitual en la mayoría de los violinistas. Sin embargo, algunos de ellos, como Paganini, cargaban todo el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo manteniendo recta la pierna hasta el muslo sin flexionar la rodilla (Manén, 1958, p. 30). Esta postura le permitía realizar determinados alardes técnicos facilitándole el alcanzar con facilidad posiciones altas con la mano izquierda así como la ejecución de grandes saltos en intervalos de octava y décima.

David indica claramente que el violín debe sujetarse con el mentón sobre su parte izquierda, “permaneciendo en posición horizontal” en clara referencia a la costumbre anticuada de sostenerlo ligeramente más bajo, hacia el pecho, de aquellos intérpretes no profesionales. Ya que para la interpretación de un repertorio moderno se necesita realizar cambios de cuerda de manera frecuente, se hace necesaria una sujeción firme del instrumento con la barbilla. Aconseja finalmente utilizar un pañuelo entre el hombro y el violín para evitar la nociva costumbre de elevar éste excesivamente con objeto de reforzar la sujeción. David es uno de los primeros en recomendar el uso de un medio entre el hombro y el violín que, a modo de las modernas almohadillas, ayude en la sujeción del instrumento. Pero no es el único. Recordemos que, unos pocos años antes, Bériot (1857, p. 4) recomendaba en el caso de los adultos ayudarse del cuello del abrigo y del chaleco así como, en el caso de los niños, de situar un cojín pequeño o un pañuelo.

4.2.3. Posición de la mano izquierda. El “agarre de Geminiani”

Como posición básica de la mano izquierda en primera posición David propone la conocida como “de Geminiani” o “agarre de Geminiani” según el cual la mano estará correctamente colocada cuando los dedos estén dispuestos en las cuerdas de la siguiente manera:

Primer dedo sobre Fa en la cuerda de Mi
Segundo dedo sobre Do en la cuerda de La
Tercer dedo sobre Sol en la cuerda de Re
Cuarto dedo sobre Re en la cuerda de Sol

Si bien no lo indica -el nombre de Geminiani no aparece por ningún lado en este apartado- éste es fácilmente identificable y venía siendo usado por otros autores desde tiempo atrás (David, 1880, vol. I, pp. 7-8). Ya en las ediciones de 1787 y 1806 de su tratado de violín Leopold Mozart propone un ejercicio con el fin de evitar posturas extrañas de sujeción del violín y del arco que dificultan la ejecución:

Situar el primer dedo sobre Fa en la cuerda de Mi, el segundo sobre Do en la cuerda de La, el tercero sobre Sol en la cuerda de Re y el cuarto o meñique sobre Re en la cuerda de Sol de tal modo que ninguno de ellos esté levantado sino que todos ellos permanezcan posados simultáneamente sobre el sitio que les corresponde. Entonces intentar levantar primero el dedo índice [el primero], después el tercero: en seguida el segundo, y después el cuarto para dejarlo caer en seguida, pero sin mover los otros tres de su lugar (Mozart, 1951, p. 57).

Leopold Mozart tampoco hace referencia alguna a Geminiani. Sin embargo, Baillot, quien incluye en *L'Art du violon* un ejercicio muy similar, sí que añade su procedencia “este pasaje ha sido extraído del método de Geminiani” (Baillot, 1834, p. 15). De hecho, otros muchos autores hacen referencia a este tipo de agarre mencionen o no como fuente del mismo al tratado de Geminiani, sin embargo, destaca el hecho de que Louis Spohr en su método para violín no haga referencia alguna a él. Hoy en día podemos tomar este “agarre de Geminiani” como ejemplo de tradición mal entendida por su no adaptación a los tiempos modernos. Esta posición sería correcta en los tiempos de Geminiani, cuando el mango del violín era dos o tres centímetros más corto de lo que es actualmente. Sin embargo, hoy en día, no tiene sentido, resultando incómoda y dificultosa.

4.2.4. Fisionomía y cambios de posición

La segunda parte de la *Violinschule* se inicia tratando las distintas posiciones de manera progresiva, incorporando ejercicios en escalas e intervalos de cada una de las posiciones. Si bien al hablar de la segunda posición David explica que “la palma de la mano no debe de tocar el violín” (David, 1880, vol. II, p. 4), al hablar de la tercera posición y de la extensión de los dedos afirma que “la palma debe de tocar el borde del violín” (1880, vol. II, p. 5 y 34). Ésto, sin duda conveniente para aquellos que

posean una mano grande puede causar problemas de afinación a un intérprete con una mano pequeña. Debemos de tener en cuenta que el número de mujeres intérpretes de violín, especialmente a nivel profesional, en época de David era muy limitado, si bien esta posición tampoco resultaría recomendable para las pequeñas manos de un niño.

Para más allá de la tercera posición recomienda utilizar siempre ésta como punto de partida para facilitar el desplazamiento y la afinación. Destacan el papel del primer dedo como “dedo ancla” que debe de permanecer apoyado en la medida de lo posible con el objetivo de facilitar en cambio de posición.

A continuación los ejercicios de escalas en los distintos intervalos, hasta llegar a las décimas, se van sucediendo. En el caso de las octavas, juiciosamente recomienda mantener levantados el segundo y tercer dedos para así evitar tensión en la mano y facilitar la extensión de los dedos en el movimiento “en bloque” con que se suelen estudiar este tipo de ejercicios (David, 1880, vol. II, p. 26).

Al hablar de las extensiones de los distintos dedos de la mano izquierda, asegura que no se debe de “sacar” la muñeca hacia afuera, siendo éste un error habitual de muchos estudiantes de violín, ya que, haciendo esto, llevamos la mano en el sentido contrario al movimiento de avance que queremos hacer.

A la hora de ejecutar un cambio de posición David propone dos opciones: un cambio “técnico”, que consiste en desplazar el mismo dedo desde la nota de partida hasta la de llegada, que viene siendo la opción más utilizada por los violinistas principiantes por la mayor seguridad que aporta a la afinación; y otra opción más expresiva, aunque también más difícil de llevar a cabo, como es llegar a la nueva nota con un nuevo dedo diferente al dedo de partida. La elección entre uno u otro dependerá del estilo y gusto particular de cada intérprete (David, 1880, vol. II, p. 35).

Con el objetivo de garantizar la flexibilidad del pulgar a la hora de realizar los cambios de posición, David recomienda sujetar el violín con el pulgar en el mástil de modo que la muñeca no toque el violín: “el pulgar por sí solo tiene que sujetar el instrumento y debe, al bajar, siempre deslizarse un poco anticipando la siguiente posición” (David, 1880, vol. II, p. 36). Resulta innegable que la flexibilidad y falta de tensión en la mano izquierda, y en pulgar en concreto, resulta fundamental a la hora de ejecutar cambios de posición correctamente. Sin embargo, el adelantar el pulgar a la posición de llegada choca con la moderna pedagogía del violín que indica que la posición de la mano izquierda debe de ser “en bloque” para no perder la referencia de

los dedos sobre la cuerda con el consiguiente perjuicio para la afinación. Para ello la sujeción del violín bajo el mentón resulta algo básico si queremos dejar libre la mano y brazo izquierdos en su movimiento a lo largo del mástil, especialmente en los grandes cambios entre posiciones muy alejadas. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que en tiempos de David el pulgar debía jugar un papel más importante al sujetar el instrumento que hoy en día, ya que, a excepción de Spohr, el uso de artefactos como ayuda a sustentar el violín, como la barbada, no era común.

En el estudio de las escalas cromáticas, David añade que se deben de mantener los dedos sobre las cuerdas lo máximo posible, realizando el desplazamiento con el primero, segundo y tercer dedo, pasando del cuarto directamente bien a la cuerda al aire (se debe entender esto siempre en primera posición) o bien desplazándose como el resto de los dedos, quedando la digitación tal como sigue: 1-1, 2-2, 3-3, 4-4/0. Los pasajes cromáticos son así mismo expuestos en ejercicios sobre los distintos intervalos.

A continuación las dobles cuerdas son tratadas en los distintos intervalos, así como los acordes de tres y cuatro notas, sin mayor explicación por parte del autor que la recomendación de: “posar el arco sobre las cuerdas con mayor presión, especialmente en las posiciones altas” (David, 1880, vol. II, p. 46).

4.2.5. Más allá de la sobriedad de Louis Spohr...

En ciertos aspectos técnicos David muestra un punto de vista más abierto que su profesor Spohr¹⁶⁸, al introducir recursos expresivos como indicaciones para la realización del *pizzicato* de la mano izquierda y golpes de arco saltados. David también aborda el estudio de los armónicos naturales en una cuerda y en dobles cuerdas, e incluye así mismo en su método los armónicos artificiales. Respecto a éstos puntualiza: “la práctica de este tipo de armónicos tiene la doble ventaja de producir un efecto novedoso si se utiliza con moderación y buen gusto, y el de alcanzar una gran perfección en la afinación” (David, 1880, vol. II, p. 61). Así mismo, en los ejercicios que para esto propone, llama la atención el que, al introducir

¹⁶⁸ Recordemos las reticencias de Louis Spohr frente a los “artificios” técnicos utilizados por Paganini y sus seguidores, en concreto el uso de los armónicos artificiales y el *pizzicato* de la mano izquierda, que veía como “una degradación de tan noble instrumento” (Spohr, 1832, p. 96).

su estudio con la octava, señale algunos fragmentos del ejercicio como “impracticables para las manos pequeñas en las posiciones bajas” (1880, vol. II, p. 62). Sin embargo, al tratar los armónicos artificiales en dobles cuerdas David añade unos comentarios introduciendo por primera vez en su método aspectos relacionados con la física y la construcción del instrumento al relacionar el grosor de las cuerdas con esta técnica:

Aunque la mayoría de ellos [los armónicos artificiales en dobles cuerdas] aparecen muy raramente y no son siempre de buen efecto, todavía constituyen una buena práctica para perfeccionar la técnica de la mano izquierda. Mientras los armónicos naturales, simples o en dobles cuerdas, suenan suficientemente bien en cuerdas de un grosor normal, se necesitan cuerdas muy finas para la mayoría de los armónicos artificiales en dobles cuerdas. Por lo tanto, le recomendamos a los intérpretes que hagan uso de ellos cuando su estilo interpretativo les permita usar cuerdas finas (David, 1880, vol. II, p. 64).

Como no podía ser de otra manera, David añade un fragmento de los armónicos artificiales en dobles cuerdas del tercer movimiento del *Concierto para violín núm. 1* de Paganini. Viene a ser ésta la primera vez que David incluye una pieza de un autor diferente a él, o al menos, indicándolo como tal.

A continuación encontramos información sobre el *pizzicato* de la mano derecha e izquierda -otro elemento característico de la técnica de Paganini- con ejercicios en alternancia entre éste y el arco. Sobre su ejecución añade muy escuetamente que se debe:

Dejar el violín en la posición habitual y pellizcar la cuerda con el primer dedo, evitando tocarla con la uña. Cuando se debe tocar todo un movimiento completo o un fragmento largo en *pizzicato*, es preferible sostener el violín bajo el brazo derecho y tocar con el pulgar. En el *pizzicato* con la mano izquierda cada dedo debe pellizcar la cuerda firmemente (David, 1880, vol. II, p. 71).

De este modo, reafirmando el uso del violín a modo de mandolina en los pasajes largos en *pizzicato*, se posiciona David en la controversia sobre cómo sostener el violín en estos casos y que difiere de unos autores a otros tal y como hemos visto en sus tratados.

Al tratar el estudio de esta técnica de *pizzicato* en la mano izquierda, David no solo está ampliando las capacidades técnicas del alumno, sino que está abriéndole las puertas a un nuevo repertorio compuesto no solo por las obras del propio Paganini, sino también de sus seguidores como Heinrich W. Ernst o Karl J. Lipinski, entre otros.

Debemos esperar hasta el *Estudio núm. 114* para volver a encontrar ejercicios dedicados al control del arco. Los golpes de arco utilizados hasta el momento -*legato*, *martelé* y *détaché*- son utilizados en distintas combinaciones de articulaciones y en diferentes partes del arco (mitad superior, mitad inferior, centro, talón y punta), e incluso en algunas de las variaciones de las que consta el estudio, se indica al intérprete que toque golpeando o percutiendo [*aufschlagen*] con la punta del arco (David, 1880, vol. II, p. 39). Pero Ferdinand David, más abierto a las nuevas tendencias interpretativas que su maestro Spohr, introducirá en su *Violinschule* dos tipos de golpes de arco saltados: el saltillo [*hüpfenden Strich*] y el *spiccato* [*springenden Bogen*]; así mismo introduce el *staccato*.

La *Violinschule* de David recoge la tradición establecida por Spohr pero le añade elementos técnicos más en consonancia con los nuevos repertorios de su época, incluyendo aspectos como el *pizzicato* de la mano izquierda o los armónicos artificiales. Su modernidad no solo abarca estos aspectos, sino que también introducirá su visión personal -especialmente en lo que atañe a la inclusión de adornos- con sus ediciones de un repertorio de autores clásicos del siglo XVII y XVIII tanto de la escuela italiana como alemana y francesa.

En definitiva, tanto por su método para violín como sus ediciones de obras de autores clásicos, Ferdinand David fue un autor de gran relevancia internacional como muestra de una escuela alemana más progresista en sus premisas técnicas que su anterior exponente, su maestro, Louis Spohr. David introduce técnicas propias del estilo franco-belga modernizando la escuela alemana. A través de este análisis de su método para violín podemos hacernos una idea de la influencia ejercida en su alumno Joseph Joachim y, a su vez, de éste en Enrique Fernández Arbós.

4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de Música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura

4.3.1. Centros alemanes¹⁶⁹ de enseñanza del violín

A modo de introducción, hasta llegar al Conservatorio de Berlín, resulta interesante tratar brevemente cerca de los centros de enseñanza de violín más importantes del ámbito germánico.

La Escuela de Mannheim constituyó uno de los centros de interpretación y enseñanza del violín más importante de Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. De ella surgieron importantes violinistas como Carl Stamitz, Ferdinand Fränzl o Friedrich Johann Eck. Más proclives al estilo y enseñanzas de Tartini, fueron sin embargo tenidos como “pasados de moda” por otros intérpretes como Louis Spohr en comparación con sus contemporáneos franceses¹⁷⁰.

Los últimos años del siglo XVIII marcan la decadencia en la influencia de centros como el de Mannheim, estableciéndose nuevos lugares como Cassel, Praga, Viena, Leipzig o Berlín.

La enseñanza del violín en la Escuela de Cassel estará marcada por la labor de Louis Spohr. Si bien por su carácter excesivamente individual no podemos considerarla una escuela en sí misma, tampoco se le puede negar la notable influencia posterior que ejerció en figuras como Joachim. Allí, Spohr impartió sus enseñanzas a un gran número de alumnos, entre ellos a Ferdinand David.

Como hemos visto en un capítulo anterior, el estilo de David difería del de su maestro por su carácter más virtuoso, más abierto hacia las novedades técnicas. Su labor a cargo de la enseñanza de violín en el recién estrenado conservatorio de Leipzig hizo que alumnos suyos como Joseph Joachim (1831-1907), Henry Schradieck (1846-1918) o August Wilhelmj (1845-1908) se familiarizaran con la técnica de la moderna escuela francesa de violín. El hecho de que Schradieck, que se había formado en

¹⁶⁹ Tras el Congreso de Viena de 1815, los 39 estados alemanes se unen bajo la común denominación de Confederación germánica, es por ello que se ha querido unificar a los conservatorios de Praga y Viena en el título de este capítulo utilizando el término simplificado de “alemán” pese a los intensos cambios políticos y territoriales ocurridos durante el siglo XIX en ese territorio.

¹⁷⁰ Esta es una de las razones por las que Joseph Joachim quiso verse a sí mismo como continuador de la labor de artistas como Rode. De hecho, serían las giras que violinistas como Viotti y Rode realizaron por Alemania las que ayudarían en gran medida a expandir el estilo de la escuela francesa del Conservatorio de París y, de algún modo, a dinamizar el estilo que allí predominaba (Grove, 1890, vol. IV, p. 294).

Bruselas con Leonard antes de continuar sus estudios con David en Leipzig, fuera designado en 1874 para suceder a éste denota que, pese a sus caracteres opuestos en cuestiones de estilo, ya avanzado el siglo XIX la escuela alemana no estaba tan cerrada a las influencias de su homóloga franco-belga ni tan alejada de ésta.

El Conservatorio de Praga se funda en 1811. Sus orígenes se basan en la creación años antes de una sociedad para “la promoción del arte de la música en Bohemia” (TNGD, 2001, vol. VI, p. 316). De carácter gratuito salvo para los alumnos extranjeros, esta nueva institución fue desde sus inicios concebida como escuela orquestal y, tanto el número de alumnos que eran aceptados en cada disciplina -las de los instrumentos de la orquesta- como las enseñanzas en sí, iban dirigidas a formar músicos que integraran las orquestas alemanas, no compositores ni virtuosos. Los alumnos eran admitidos entre los diez y los trece años, así que, además de la formación musical, éstos también recibían una instrucción general en otras asignaturas como religión católica, gramática alemana, geografía, historia, aritmética, caligrafía, literatura, mitología, estética o idioma francés e italiano (Riemann, 1908, p. 159).

El Conservatorio de Viena se crea de la mano de Antonio Salieri (1750-1825), entre otros, en 1817. Su primera labor es como escuela de canto, a cuya enseñanza se le añadió en 1819 la enseñanza del violín en su plan de estudios. Pronto su fama le hace ganar alumnos, alcanzando los 758 para 52 profesores en 1883. De entre estos últimos destacarían Anton Bruckner y Joseph Boehm (Riemann, 1908, p. 159). Joseph Boehm (1795-1876) crearía una escuela de interpretación de violín cuyos alumnos ejercerían una gran influencia en el ámbito alemán. No hay que olvidar que los más importantes compositores vieneses desde Haydn eran así mismo en su mayoría violinistas. Entre los pupilos de Boehm se encontraban intérpretes de la talla de Heinrich Ernst (1812-1865), Jakob Grün (1837-1916), Georg Hellmesberger (1800-1873) o Jakob Dont (1815-1888), pero de entre todos ellos destacaba Joseph Joachim (1831-1907). Sin embargo, cabe preguntarse si al propio Boehm podría considerársele un representante de la escuela de Viena, dado que estudió con Rode y fue influenciado por Spohr en su estancia en la ciudad entre 1813 y 1815 (Grove, 1890, vol. IV, p. 297). Por su formación francesa, se puede cuestionar la pertenencia a la escuela alemana de un violinista como Boehm, considerado uno de sus intérpretes más importantes y representativos. Sin ninguna duda sus referencias

técnicas y estilísticas debieron estar inspiradas en la escuela francesa clásica de violín.

La fundación del Conservatorio de Leipzig en 1843 se debió, en gran medida, a la labor de Mendelssohn. Éste había visitado París en 1832 y allí había tenido la oportunidad de conocer el conservatorio de música de la ciudad y entrever las posibilidades que una institución como ésta podía tener en Alemania. Tras frustrados intentos por conseguir que éste se estableciera en Berlín, Mendelssohn logra atraer la atención de las autoridades de Leipzig, inaugurándose así en esta ciudad el primer conservatorio alemán.

El propósito del recién creado conservatorio no era el de proporcionar músicos que integraran los atriles de las orquestas y coros alemanes, sino el de proporcionar una educación musical de calidad, desde un espectro amplio que comprendiera la práctica y la teoría de la música “vista como una ciencia y un arte” (TNGD, 2001, vol. VI, p. 316). Según esta idea los niños no eran aceptados, no permitiéndose el acceso sino a aquellos entre los catorce y los diecisiete años.

En sus primeros años una plantilla de profesores compuesta por nombres como el propio Mendelssohn (composición e instrumento), Robert Schumann (piano y composición), Ferdinand David (violín, orquesta y música de cámara), Moritz Hauptmann (armonía y composición), a los que posteriormente se unirían Moscheles, Brendel o Gade, provocó que en sus primeros cincuenta años más de seis mil alumnos acudieran al nuevo conservatorio desde todos los países de Europa y el resto del mundo.

Hasta 1881 el Conservatorio de Leipzig no contó con una orquesta propia formada por alumnos, tal y como poseían el de París, Bruselas o Madrid prácticamente desde sus orígenes¹⁷¹. El conservatorio alemán suplía esta carencia a través de una estrecha vinculación tanto artística como administrativa con la Orquesta de la *Gewandhaus*, lo que hacía que los ensayos así como numerosos conciertos fueran de entrada libre para los estudiantes. Además, los profesores de cada instrumento eran líderes del conjunto y los mejores alumnos pasaban en muchos casos a formar parte de la orquesta (TNGD, 2001, vol. VI, p. 316).

¹⁷¹ Cap. VII del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

4.3.2. Españoles en Berlín. Enrique Fernández Arbós

La demanda de enseñanza musical así como la cada vez más floreciente actividad musical de las clases burguesas propició, a su vez, la fundación de nuevos conservatorios en otras ciudades alemanas como Colonia (1845), Munich (1846), Berlín (1850), Dresde (1856) o Stuttgart (1857). De entre ellos cabe centrarse especialmente en el de Berlín dada la presencia de instrumentistas españoles en él, especialmente de Enrique Fernández Arbós.

El Conservatorio de Berlín fue fundado en noviembre de 1850 por A. B. Marx, T. Kullak y J. Stern y contaba con profesores de la talla de Hans von Bülow, G. Brassin o A. Krug.

Renombrándose como *Neue Akademie der Tonkunst* en 1855, la institución se agrandó, llegando al millar de alumnos y más de cien profesores. Finalmente, sería bajo el nombre de *Königliche Hochschule für Musik* como llegaría a convertirse en la institución de enseñanza musical más importante de la ciudad. Formando parte de la Real Academia de las Artes alemana, estaba formada por tres secciones: la *Königliches Institut für Kirchenmusik* (1822), dedicada a la música religiosa y de carácter gratuito; la sección dedicada a la composición (1833), cuyo elenco de profesores estaba integrado, entre otros, por Max Bruch (1838-1920), así mismo de carácter gratuito, y otra sección, creada en 1869 y dedicada al arte interpretativo, bajo la dirección de Joachim quien, a su vez, era responsable del departamento de cuerdas, uno de los cuatro que integraban este departamento¹⁷² (Riemann, 1908, p. 160). Ese mismo año de 1869 éste fundará el *Cuarteto Joachim*, conjunto de cuerda cuyos intérpretes serán Ernst Schiever (1869-1870), Heinrich de Ahna (1871-1892), Johann Kruse (1892-1897) y Karl Halir (1897-1907) en el segundo violín; Heinrich de Ahna (1869-1870), Rappols (1871-1877), Emanuel Wirth (1877-1906) y Klinger (1906-1907) en la viola; en el violonchelo Wilhelm Müller (1869-1879) y, el que será

¹⁷² Los otros tres departamentos serían el de Teoría, Piano y Canto.

profesor del chelista Agustín Rubio¹⁷³, Robert Hausmann (1892-1907). Pronto el cuarteto despuntará y ganará una justa fama en toda Europa.

El modelo a seguir en estas instituciones, tal y como preconizaban sus responsables, era de naturaleza conservadora. Los modelos iban de Bach a Beethoven, mientras se evitaban tendencias más modernas: “Nuestros estudiantes deberían formar su gusto y fundar sus opiniones sobre todo en los trabajos de Bach, Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven”¹⁷⁴. Este conservadurismo no solo afectaba al repertorio, sino también a la fidelidad al texto musical. En palabras de Arbós, “[Joachim] como maestro seguía un camino inflexible, seguro y recto, pero obligando al alumno a sacrificar a la fidelidad de lo escrito cualquier movimiento de pasión. Resultaba en extremo puntilloso y académico” (Fernández Arbós, 2005, p. 85).

Varios son los músicos españoles que viajan a Berlín para continuar sus estudios en el conservatorio de la ciudad. Entre ellos, por su relevancia para nuestro estudio, destaca, como hemos visto, Enrique Fernández Arbós. Durante su estancia en Bruselas, Joachim y Arbós tienen un primer contacto presentados por Gevaert. Joachim escucha tocar al joven español y le propone continuar sus estudios de violín en Alemania bajo su dirección, lo que llevará a cabo durante el curso académico 1880-81. El hecho de estar bajo la tutela de Joachim en Berlín no le impide a Arbós consultar y poner al corriente a su antiguo maestro Jesús de Monasterio de sus avances así como de las novedades musicales del ambiente alemán. En carta escrita en Berlín y fechada en junio de 1881 Arbós le comenta a Monasterio:

Respecto a mis estudios, no sé qué decirle... (...)

¹⁷³ Agustín Rubio Sánchez (Murcia, 1856- Londres 1940). Ingresará en el conservatorio de Madrid en septiembre de 1869 terminando sus estudios en junio de 1879 tras estudiar armonía con Galiana y violonchelo con Ramón Rodríguez Castellanos y Víctor Mirecki, obteniendo el primer premio. Continuará sus estudios con el violonchelista Robert Hausmann, el violinista Joseph Joachim y del eminente pianista, compositor y director de orquesta Ernest Rudolff, en la *Hochschule für Musik* de Berlín. Gran amigo de Enrique Fernández Arbós, Alexandre Rey Colaço e Isaac Albéniz, formará parte junto a estos de diversas formaciones camerísticas como el conjunto Trío Español, génesis del Quinteto Iberia. Tras numerosas giras por Europa, finalmente se establece en Londres, donde morirá en 1940. Entre sus composiciones, editadas en Alemania, Francia e Inglaterra pero no en España, destacan piezas de cámara como *Quatre Morceaux pour le violoncell avec accompagnement de piano-forte*. 1. Romanza. Op. 15. 2. Arlequin. Op. 21. 3. Gavota. Op. 22. 4. Papillon. Op. 23. Para más información véase la tesina de Ana María del Valle Collado (2004), *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894*. Estudio biográfico. Universidad Carlos III de Madrid (Tesina inédita).

¹⁷⁴ B. Scholz, *Informe anual del Conservatorio de Frankfurt*, 1883-1884, p. 8, citado en TNGD, 2001, vol. VI, p. 317.

Hace algunos días toqué en el Conservatorio el *Quinteto en do mayor*¹⁷⁵, para instrumentos de cuerda: a mi parecer, lo había ejecutado detestablemente; mas cuál no fue mi asombro cuando todos los profesores vinieron a estrecharme la mano de la manera más calurosa... No sé cuál es el motivo, mas tengo un miedo horrible de que este verano, si voy a esa, encuentre V. que no he adelantado lo que debiera...

Bien es verdad que durante tres o cuatro meses no me he dedicado más que al estudio del arco, tal y como aquí se practica; al principio me costó mucho trabajo acostumbrarme a tocar de una manera para mí completamente desconocida; pero ahora (g. a D.) he adquirido un cierto dominio en la mano derecha que me hará en lo sucesivo avanzar rápidamente, según creo.

Pero, de todos modos, estoy sumamente satisfecho, y me haría V. un favor inmenso si me escribiera V. unas cuantas líneas dándome los consejos que su experiencia le dictase, y su opinión sobre el desaliento que solo a fuerza de energía puedo vencer. Nadie mejor que V., que más que un profesor ha sido un padre para mí, podrá animarme para continuar la difícil carrera que emprendí. (Ya ve V. que no le olvido y que cuando necesito un consejo a nadie recurro más que a V.) (Espinós, 1942, p. 57).

Pese al entusiasmo que se desprende de la lectura de sus memorias, Arbós no volverá a Berlín sino tres años más tarde, aprovechando este tiempo intermedio para realizar diversas giras por las provincias españolas. En la primavera de 1884 regresará a Berlín, pero no lo hará solo, llevará con él al pianista portugués Alexandre Rey Colaço¹⁷⁶ y al chelista murciano Agustín Rubio, quien para este menester es pensionado por Alfonso XII¹⁷⁷.

Ambos se matricularán en la *Königliche Hochschule für Musik* de Berlín bajo la dirección de Ernest Rudorff y Robert Hausmann, respectivamente. Allí Arbós introduce a ambos amigos a su círculo social presentándoles a André Moser, Rudorff,

¹⁷⁵ Arbós no especifica el autor de este cuarteto, si bien, muy probablemente se refiera al *Quinteto en Do mayor* de Schubert, obra relativamente conocida y del gusto de la escuela alemana.

¹⁷⁶ Alexandre Rey Colaço (Tánger 1854- Lisboa 1928) estudia piano en el conservatorio madrileño, donde coincide con Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, iniciándose una relación de amistad y profesional que se prolongará a lo largo de los años y que propiciará que forme junto a éstos varias agrupaciones de cámara, realizando giras, especialmente por Portugal y al servicio del Conde de Daupias, protector de Rey Colaço. Posteriormente continuará sus estudios en París y en Berlín, donde coincidirá con Rubio y Arbós, junto a Ernst Rudorff en la *Hochschule für Musik*, donde se le ofrecerá un puesto como profesor de piano durante la etapa directiva de Joseph Joachim. Para más información sobre su colaboración con Arbós véase la tesina de Ana María del Valle Collado (2004), *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894. Estudio biográfico*. Universidad Carlos III de Madrid (Tesina inédita).

¹⁷⁷ *La Ilustración española y Americana*, 30 de marzo de 1889, p. 187.

De Ahna o Joachim, entre otros, y también recibiendo visitas de renombrados músicos, también amigos, como Sarasate.

Prueba de la amistad entre Arbós y su maestro es el hecho de que ante las críticas del primero por el sonido de su violín, un Guadagnini regalo de la Infanta Isabel, Joachim le presta su Stradivarius, que Arbós utilizará durante su etapa berlinesa (Fernández Arbós, 2005, p. 77). Posteriormente venderá este Guadagnini para adquirir un Stradivarius. Según los archivos de la casa de subastas Cozio¹⁷⁸, Arbós poseyó dos Stradivarius y un Guarnerius de 1740 que había pertenecido a Paganini¹⁷⁹.

Resulta llamativo el hecho de que Arbós interpretara a lo largo de su vida con dos tipos de violín de sonidos tan opuestos. Finalmente sus preferencias se inclinarán por los instrumentos de Stradivarius.

Parte de las quejas por la sonoridad del Guadagnini con el que llega a la capital alemana vienen reflejadas en una carta dirigida a Monasterio desde Berlín en 1881:

No sé a qué atribuir este desaliento, pues nunca he estudiado tanto como ahora: me falta tono, me falta energía...

No sé si proviene esto del violín, pues apercibiéndome que dicho instrumento no he tenido nunca el tono que debiera, a pesar de estar tan divinamente conservado, lo llevó ayer a un *luthier* muy conocido (sin duda pariente del que en otra ocasión arregló mi Stradivarius), y éste me hizo observar que la barra, en lugar de estar al lado izquierdo entre el puente y la f., se hallaba colocada en medio del violín, lo cual era causa que el tono fuera exclusivamente dulce y nada vigoroso. Inmediatamente le pedí que lo arreglase, y dentro de algunos días espero poder anunciarle a V. una mejoría satisfactoria (Espinós, 1942, p. 55).

¹⁷⁸ El Archivo Cozio, perteneciente a la casa de subastas Tarisio, permite la consulta por suscripción a través de su página web de más de 36.000 archivos de compra-venta de instrumentos de cuerda, incluyendo una gran diversidad de instrumentos, fotografías y registros de los precios alcanzados por los mismos en subasta.

¹⁷⁹ Investigando en esta base de datos se ve que este Stradivarius de 1729, denominado en los archivos como “Defauw”, habría sido vendido en 1865 por Vuillaume a Emile Magnin, hipnotista suizo que realizaba espectáculos con música y una bailarina, y ese mismo año a Arbós. También se encuentra otro Stradivarius, en este caso de 1722 y denominado como “Hamma – Vollrath”, que consta como propiedad de Arbós hasta 1910 que es vendido por Hill & Sons sin ofrecer ningún dato antes de esa fecha. Respecto al Guarnerius de 1740, es conocido por el sobrenombre de “Lutti-Senn” y habría sido propiedad de Paganini, Boissier y Lutti, habiendo sido vendido a Arbós en 1899 por Hill & Bros. Arbós lo poseerá hasta 1909 que aparece vendido por Caressa y François a Félix Berber, madame Berber y de ahí a Albert Caressa que lo vende en 1921 a Otto Senn; éste lo posee hasta el año en 2000 que pasa a un dueño desconocido.

A la amistad se une un respeto mutuo desde un punto de vista profesional, lo que llevará a Joachim a ofrecerle un puesto como profesor de violín en el Conservatorio de Hamburgo que Fernández Arbós (2005, pp. 235-236) se ve obligado a desdeñar ante la posibilidad de obtener una plaza en el conservatorio madrileño, como finalmente ocurrirá¹⁸⁰.

4.3.3. Joseph Joachim y el culto al autor. Su influencia en Enrique Fernández Arbós

La influencia de Joachim y su círculo, formado por personalidades como Brahms, Schumann, Richter, Bülow, Rubinstein, Tausig, Piatti, Strauss y Wieniawsky, le valieron al joven Arbós¹⁸¹ para hacer suyo el ideal del respeto profundo a la obra y al estilo del autor, la sobriedad y buen gusto en el empleo del matiz, consiguiendo el máximo de intensidad y emoción con el mínimo de medios y, sobre todo, la sinceridad en la expresión. Por otro lado, su técnica pudo verse afectada por el estilo alemán, en exceso pesado y rígido, tal y como él mismo explica.

Acostumbrado al estilo fácil y elegante de la escuela francesa, me impresionó aquel mecanismo sólido y potente; quise imitarlo, con el afán que nos inspira todo lo nuevo cuando nos parece admirable, y debo decir que, desde el punto de vista violinístico, más bien me perjudicó aquella técnica de posición fija, fuerte y pesada (Fernández Arbós, 2005, p. 87).

Estas características en los modos interpretativos de Arbós no le pasarán desapercibidos a Jesús de Monasterio. En la ejecución de las pruebas prácticas de las oposiciones para profesor del conservatorio madrileño celebradas en 1888 Monasterio comenta sobre la ejecución de Arbós su “gran mecanismo y hermoso brazo derecho, tono brillante pero algo de frialdad, poca expresión y, en general, poco rítmico”, así como una interpretación “en general algo fría y amanerada”¹⁸².

¹⁸⁰ Todos los detalles sobre el proceso de oposición para ocupar dicha plaza se pueden encontrar en el capítulo de esta tesis titulado “1. La placita segura”. Arbós, del Hierro y las oposiciones a Profesor Numerario de violín de 1888”.

¹⁸¹ La relevancia de un intérprete con Arbós para nuestro estudio radica principalmente en la doble influencia a la que es sometido: tanto la franco-belga en la figura de Monasterio y Vieuxtemps como la alemana por Joachim.

¹⁸² Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545. Para más información sobre el desarrollo de estas pruebas remítase al capítulo correspondiente “1. La placita segura”. Arbós, del Hierro y las oposiciones a Profesor Numerario de violín de 1888” p. 310.

Sarasate ya había manifestado ante Arbós su animadversión al estilo de la escuela alemana cuando le había desanimado a aceptar la plaza en el conservatorio de Hamburgo que el propio Joachim le había propuesto. Así mismo, temía que la influencia germana le hiciera a Arbós perder su personalidad.

Fueron muchas las veces que don Pablo intentó convencerme pero, a pesar de sus continuas exhortaciones para que abandonase un camino, según él, falso, no logró convertirme en aquella época [no olvidemos que hablamos del año 1885]. Más tarde llegué a tomar de él unas cuantas lecciones, pero desgraciadamente empezamos obras que, a mi entender, a él no le iban, quizás porque yo las había estudiado previamente con Joachim y estaba bajo la influencia de la primera versión: *Concierto en Sol menor* de Max Bruch, *Concierto* de Beethoven, etc. tardé muchos años en admitir que algunas de sus opiniones eran justas, como por ejemplo las que mantenía acerca de la belleza y pureza del sonido, descuidado entonces en la escuela alemana. Años después, cantantes y violinistas han reaccionado, adoptando el sentido de estética latino y debo confesar que tenía razón Sarasate al aconsejarme que cultivase todas aquellas cualidades características de nuestra nacionalidad y de la escuela franco-belga en que originalmente fui educado (Fernández Arbós, 2005, p.185).

Sorprende el hecho de que justamente una de las obras mentada por Arbós en esta cita como influenciada por su estudio con Joachim sea el *Concierto para violín en Sol menor* de Max Bruch, una de las elegidas por él para ser interpretada en las pruebas de oposición al Conservatorio de Madrid en 1888. Esta obra había sido compuesta entre los años 1864 y 1866, es decir, unos veinte años antes del desarrollo de las pruebas de oposición.

Max Bruch era además profesor de composición en el Conservatorio de Berlín durante los años en que Arbós estudia allí, con lo que podemos especular con que Arbós conociera la obra durante su estancia en la capital alemana.

Arbós ataja las críticas con estas palabras que, a su vez, resumen muy bien tanto las tendencias de las enseñanzas musicales en los conservatorios alemanes, dirigidas a la formación integral del músico como artista desde un punto de vista conservador, así como a la técnica violinística de esta escuela, más entregada a aspectos como la fidelidad al autor que al virtuosismo técnico:

Sin embargo, es indudable que si perdí como virtuoso, gané como músico en la verdadera acepción de la palabra y, sin mi estancia en Alemania y mi trato íntimo con aquella generación -Rubinstein, Brahms, Joachim, Liszt, Bülow y tantos otros- jamás me habría sido posible abordar la orquesta con la madurez de juicio, el refinamiento de estilo y la compenetración precisa de clásicos y románticos (Fernández Arbós, 2005, p. 186).

Sin embargo, pese a todo su supuesto conservadurismo centrado en el método de Joachim como libro de cabecera y epítome de la pureza de estilo, la escuela alemana, tal y como explicaba Arbós, no estaba tan unificada ni tan exenta de influencia de la franco-belga como pudiera parecer.

4.4. Joachim epítome de la pureza de estilo: el *Geschichte des Violinspiels* (1905)

4.4.1. Joseph Joachim (1831-1907), una vida consagrada al “ideal”

Nacido en la hoy en día Bratislava, por aquel entonces perteneciente al Imperio austro-húngaro, Joseph Joachim se había criado en el seno de una familia judía que fomentó el talento natural que desde niño éste demostró para la música. Su primer profesor fue Serwaczynski, concertino de la Orquesta de la ópera de Pest.

Posteriormente, Joachim viaja a Viena, donde es admitido en el conservatorio de la ciudad. Allí se convertirá en alumno de Joseph Boehm, quien le introduce en los fundamentos del arco de la escuela francesa al haber sido él mismo pupilo de Rode. De hecho, tal y como explica Arbós:

Joachim se vanagloriaba de pertenecer a la escuela franco-belga, y con razón, ya que su maestro, Boehm, había sido alumno del francés Rode. No debe chocarnos esta postura del director del más ilustre conservatorio de Alemania porque, a decir verdad, en su sentido intrínseco, la escuela alemana no fue nunca una escuela pura de violín. No les preocupaba el sonido; en cuanto, en cuanto a interpretación, no cabe exigir nada más maravilloso. Todos aspiraban a ser grandes músicos rehuyendo la menor claudicación, exaltando el respeto hacia el arte y la dignidad que se le debe (Fernández Arbós, 2005, p. 100).

El propio Joachim caracterizaba la escuela francesa con estas palabras:

Sobre todo tenía un tono melódico o de voz libre de manierismos y artificialidad, una mano izquierda con la técnica adecuada a la naturaleza del instrumento, y un exquisito e independiente estilo de arco que servía las características de los diferentes golpes de arco existentes. (Joachim, J. y Moser, A., 1905, vol. III, p. 32).

Joachim continuará sus estudios de violín con Ferdinand David y de teoría y armonía con Moritz Hauptmann. Con doce años comienza a estudiar con Mendelssohn en Leipzig quien le influenciaría notablemente. Éste le lleva en 1844 a Londres, donde Joachim interpreta el *Concierto para violín* de Beethoven con rotundo éxito. Desde entonces ésta -junto con la *Chacona en re menor* de Bach- será la obra con la que más se le relacionará y la que más interpretará en público (Fétis, 1868, vol. IV, p. 441).

Tras la muerte de Mendelssohn en 1847, Joachim decide tomar lecciones con Liszt en Weimar, pese a ostentar el puesto de concertino en la Gewandhaus Orchestra y de profesor en el Conservatorio de Leipzig. Sin embargo, no permanecerá mucho en Weimar. Para Joachim, formado bajo la influencia de Mendelssohn y comulgando con las ideas de Schumann, las tendencias revolucionaras de la escuela de Weimar no podían constituir más que una atracción pasajera (Grove, 1890, vol. II, p. 35). Joachim marchará entonces a Hannover, donde comienza a interpretar música de cámara, fundando su primer cuarteto de cuerda en 1855, y se ocupa principalmente a la composición, entablando amistad con los círculos de Schumann y Brahms, quienes le dedicarán sus respectivos conciertos para violín. La mayoría de sus obras, caracterizadas por su carácter grave y melancólico, se encuentran hoy en día fuera del repertorio violinístico habitual pese a su calidad musical (TNGD, 2001, vol. XIII, pp. 125-126).

En 1868 Joachim se muda a Berlín, donde dirigirá una escuela de música instrumental, la conocida por entonces como *Hochschule für austibende Tonkunst* (Escuela Superior de Interpretación Musical) donde desarrolla su labor como director, profesor y como director de la orquesta de la escuela (Grove, 1890, vol. II, p. 35). Un año más tarde, en 1869, fundará el *Joachim Quartet* junto con sus colegas de la *Hochschule*, con quienes llevará a cabo una intensa labor concertística en la

Berlin Singakademie durante casi cuarenta años. Siguiendo las ideas de Joachim, el cuarteto será un ejemplo de subordinación de la individualidad al conjunto sin menoscabar la libertad de expresión. Su repertorio se basa en un canon de autores que abarca la obra para cuarteto de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schumann y Brahms (TNGD, 2001, vol. XIII, p. 128).

Para Beatrix Borchard la importancia primordial de Joachim como intérprete en la segunda mitad del siglo XIX radica en gran parte en su contacto directo con algunos de los compositores más importantes de su época, como Mendelssohn, Schumann o Brahms. Al igual que Clara Schumann lo es para los pianistas, Joachim representa al violinista “ascético”, subordinado al compositor en detrimento de la exhibición de sus cualidades técnicas como virtuoso (TNGD, 2001, vol. XIII, p. 126). Paul David -hijo del que fuera su profesor en Viena, Ferdinand David- lo describe así:

[Ya en Leipzig, Joachim] evidenciaba la honestidad, la firmeza de carácter y seriedad en sus objetivos, y ese intenso rechazo por todo lo superficial o falso en el arte, que le han convertido no solo en un artista de primer orden sino, en cierto sentido, en una gran fuerza moral en la vida musical de nuestros días. (...) [Bajo la] beneficiosa influencia de Joachim, potenciando lo que es verdadero y honesto, y rechazando, si es necesario, e incluso oponiéndose a lo vacío, falso y superficial en música. (...)

Pureza de estilo, sin pedantería; fidelidad de interpretación combinada con una poderosa individualidad, tales son las características de Joachim tanto como violinista como músico (Grove, 1890, vol. II, pp. 34-35).

Estas mismas ideas de compromiso con el autor características de Joachim y de su círculo son compartidas por Fernández Arbós, quien así mismo critica los excesos técnicos de algunos intérpretes basados en el culto de lo sensacional. Con ello muestra la influencia que la personalidad y credo estético de Joachim tuvo en la formación del joven violinista.

Otros fueron los principios en que yo he sido educado. Su estética, bien sencilla, así puede definirse: conseguir el máximo de intensidad y emoción con el mínimo de medios; respeto profundo a la obra y al estilo del autor: sobriedad y buen gusto en el empleo del matiz, y, sobre todo, sinceridad en la expresión.

He aquí el ideal que en el último tercio del siglo XIX agrupaba en Alemania al público y a los intérpretes de aquella generación. Músicos de todas clases, compositores, instrumentistas, directores, comulgaban en la misma religión. Yo, en aquel entonces, habitaba en casa de mi maestro Joachim. En aquel templo del Arte se congregaban los fieles y desfilaban los apóstoles que se llamaban Brahms, madame Schumann, Richter, Bülow, Rubinstein, Tausig y otros muchos, entre ellos Piatti, el joven Strauss y Wieniawsky (Fernández Arbós, 1924, pp. 25-26).

A partir de las grabaciones que existen escuchamos a un Joachim con un arco y un fraseo amplio, un uso sutil del *rubato* y un *vibrato* muy comedido¹⁸³. Para Fétis, las cualidades de Joachim son “el sentimiento más puro y más elevado, un bello sonido, una afinación irreprochable, una gran variedad de arco, una destreza maravillosa de la mano izquierda y el perfecto conocimiento del estilo de cada autor” (1868, vol. IV, p. 442).

Este rechazo a las piezas virtuosísticas hizo que su repertorio se centrara en unas determinadas obras como solista -los conciertos de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Viotti, Spohr o los suyos propios, así como las *Sonatas para violín solo* de Bach, de las que llegaría a realizar una edición- y la música de cámara -principalmente autores “clásicos”, desde Haydn a Brahms-. En contraste encontramos a autores cuyos repertorios abarcan distintas épocas y estilos, como Ysaÿe, quien afirmaba: “Nunca he cultivado una especialidad. He interpretado todo desde Bach a Debussy, ya que el verdadero arte debe de ser internacional” (Martens, 1919, p. 6).

Alineado junto a Mendelssohn, Schubert y Brahms, Joachim pronto se gana, como decimos, una reputación como “conservador”, lo que haría que alguno de sus alumnos se trasladara a continuar su formación a París o Bruselas, lugares que eran vistos como más apropiados para quien deseaba desarrollar una carrera profesional como virtuoso¹⁸⁴.

¹⁸³ La referencia principal utilizada en el presente estudio como fuente para las grabaciones realizadas por Joachim es el editado por el sello inglés OPAL de los registros originales de 1903.

¹⁸⁴ Se equivoca Milsom al mencionar a H. Schrädick (1846-1918) como ejemplo de esta “evasión” de las escuelas alemanas a las franco-belgas, ya que, en el caso concreto de éste ocurriría al revés. Schrädick parte en 1854 a estudiar con Léonard en el Conservatorio de Bruselas (donde ganaría el primer premio en 1858) para continuar su formación con David en el Conservatorio de Leipzig entre los años 1859 y 1861.

Otros representantes de la escuela alemana, como August Wilhelmj (1845-1908) mantuvieron una posición muy alejada de la de Joachim situándose junto a músicos más “progresistas” como Wagner o Liszt. Para 1905, fecha de publicación de su método, “el empuje del virtuosismo técnico había llevado a muchos desde Alemania y Austria-Hungría a aspirar a las brillantes luces de París y Bruselas” (Milsom, 2003, pp. 22-23).

Riemann diría de Joachim: “...es uno de esos maestros para quienes las intenciones del compositor constituyen el mayor ideal y el efecto una cosa despreciable; uno de esos maestros que ni emocionan ni encantan, sino uno que instruye e inspira reverencia” (1908, p. 381).

4.4.2. La *Violinschule* (1905), el legado violinístico

Entre 1902 y 1905 Joachim escribe junto con Andreas Moser¹⁸⁵ el que será su legado pedagógico, su *Violinschule*¹⁸⁶, que se convertirá en libro de cabecera y epítome de la pureza de estilo. La obra se estructura en tres volúmenes, tal y como hiciera Louis Spohr años antes. En ella plasma todas sus ideas acerca de la interpretación del violín e incluye estudios y piezas escritos por él así como su propia edición de las sonatas para violín de autores como Tartini (*El trino del diablo*) o Haendel y cadencias para los conciertos para violín de Mozart (K218 y K219), Viotti (núm. 22), Beethoven y Brahms. Arbós, que había conocido a Moser durante su estancia en Berlín, ambos como alumnos de Joachim, lo define así:

Moser era checoslovaco, pero musicalmente encarnaba el tipo del perfecto alemán, cerrado a todo lo que no fuera un sentido estrictamente germano y pedagógico, sin la menor flexibilidad para evadirse de su credo en música, aunque poseía así mismo todas las cualidades de entusiasmo, cordialidad y nobleza inherentes a su raza. Le absorbía un cariño de perro fiel por Joachim, y

¹⁸⁵ Andreas Moser (1859-1925) llega a la música a los 19 años tras formarse como ingeniero y arquitecto convirtiéndose en alumno de Joachim en Berlín en 1878. Tras una etapa como intérprete en la orquesta de Mannheim, una lesión le obliga a abandonar su carrera para centrarse en la enseñanza, inicialmente impartiendo clases particulares, más tarde, entre los años 1888 y 1925, como profesor en la *Hochschule für Musik de Berlín*.

Moser es principalmente conocido por su labor como divulgador de temas violinísticos, pero, sobre todo, por su biografía de Joachim (1898), la edición de su correspondencia con Brahms (1908) y por su colaboración con éste en la elaboración de su método de violín en tres tomos (1905) (TNGD, 2001, vol. XVII, pp. 177-178).

¹⁸⁶ JOACHIM, J.; MOSER, A. (1902-05). *Violinschule*. Berlín: Simrock.

más tarde fue él quien se encargó de editar las cartas y las obras del maestro según su interpretación, mucho más inquisitorial y dogmática que la del propio Joachim. Era un excelente compañero y muy buen amigo (Fernandez Arbós, 2005, p. 158).

El primer volumen de la obra abarca las instrucciones básicas para aquellos que se inician en el instrumento, el segundo está compuesto por estudios en las diferentes posiciones; el tercero y último, dedicado a la interpretación, lo integran una serie de estudios y piezas escritos por Joachim así como sus mencionadas propias ediciones de sonatas para violín de autores como Tartini (*El trino del diablo*) o Haendel, donde se sugieren unos arcos y digitación específicos, sin que ésto limite la libertad del intérprete a la hora de elegir otras opciones a este respecto. Arbós califica como “típicas” las versiones de Joachim de la obra de Tartini, donde sobresale su control manifiesto de la técnica del trino: “lo dominaba de tal modo que podía colocar en un pasaje vivo de semicorcheas un trino de dos batidos en la nota o notas que quisiera sin alterar en absoluto la igualdad del ritmo de la obra” (Fernández Arbós, 2005, p. 87).

Si bien -tal y como Joachim aclara- los dos primeros volúmenes son obra de Moser, “incluso las más insignificantes cuestiones han sido debatidas, y no existe conclusión que no haya sido alcanzada tras un perfecto acuerdo de nuestros puntos de vista” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 4). Del estilo en la escritura así como los contenidos, se puede deducir que los textos explicativos y aquellos ejemplos musicales cuya autoría no se especifica son obra de Moser, mientras la tercera parte, más dedicada a la estética y la interpretación, corre a cargo de Joachim, quien ofrece su edición personal de obras clásicas tomadas de la literatura violinística.

Y es que Joseph Joachim, tal y como le sucediera a Spohr, nunca impartió clase a alumnos de grado elemental, por lo que su método de enseñanza a nivel básico no se basará en su experiencia docente. Él mismo afirma:

Nunca he tenido la oportunidad de enseñar a un alumno desde los inicios de sus estudios hasta el momento en que aborde la interpretación de obras musicales. Es por esto que, cuando el Profesor Moser -él mismo antiguo alumno mío- me habló de su intención de escribir un método para violín, el anuncio fue más que bienvenido por mi parte (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 3).

La alusión a Spohr no es gratuita. La influencia ejercida por Spohr y su *Violinschule* (1832) en el desarrollo de una escuela alemana de violín fue fundamental. Más de setenta años más tarde, Moser le rinde tributo al afirmar que “como artista Spohr fue sin ninguna duda uno de los más grandes maestros de la historia” y “el padre del arte interpretativo alemán del violín” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 196). De hecho las referencias al método de Spohr se repiten al tratar temas como el *portamento*, el *vibrato* o los sonidos armónicos.

4.4.3. El fomento de una cultura artística para una interpretación fidedigna

Joachim comienza su prefacio en la primera parte de su método lamentando la dificultad de corregir vicios y malos hábitos del arco y la mano izquierda en aquellos alumnos que se dirigen a él con una técnica adquirida que les impide interpretar una obra en un estilo “puro y no afectado”, es decir, aquellos a quienes, pese a haber participado frecuentemente en conciertos, nunca les han sido explicadas las bases teóricas en profundidad, siendo éstas necesarias para una interpretación inteligente. Una gran parte del trabajo de un profesor consiste en tratar de arreglar el descuido de otros profesores a la hora de enseñar tanto técnica como intelectualmente al alumno en sus inicios. Es por ello que Joachim (1905, vol. I, p. 3) propone un estudio serio que complete su educación artística antes de lanzarse a ganarse la vida como intérprete.

Se anima al profesor a despertar el sentimiento artístico del alumno tocando o incluso debatiendo con él, para lo que puede utilizar paralelismos con otras artes o con el lenguaje¹⁸⁷. El aprendizaje debe de ser progresivo; antes que un rápido avance, es preferible la profundización en cada aspecto elemental, especialmente respecto a las

¹⁸⁷ Un buen ejemplo de estos paralelismos los encontramos en el discurso de Moser al abordar los conceptos de ritmo y acento:

Tanto en la naturaleza como en el arte, el movimiento es una fuerza activa y formativa; en el arte pictórico es estacionaria, en música y poesía es fugaz. En música este movimiento está representada por la diferencia en la duración de los sonidos, y esto es a lo que llamamos ritmo. (...)

El ritmo y el acento están bien representados en el cuerpo humano y en el habla. (...)

El ritmo en el habla consiste en la diferencia entre sílabas largas y cortas, en la elevación o descenso de la voz, o en la acentuación de ciertas palabras en contraste con otras no acentuadas (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 56).

posiciones. Joachim (1905, vol. II, p. 3) recalca este hecho al afirmar su rechazo a las tendencias de algunos profesores a enseñar la tercera posición antes que la segunda o aquellas posiciones “impares” antes que las “pares”.

El profesor debe de tratar siempre de mantener el interés del alumno en el estudio prolongado de la técnica básica del instrumento, llegando incluso a interrumpir la lección si se notase que la atención decae, para introducirle en la cultura violinística relatándole aspectos como episodios de la vida de intérpretes relevantes o de la historia del instrumento (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 6). Es por esto que, a diferencia de otros métodos anteriores, este texto no trata los aspectos básicos del lenguaje musical, sino que son constantes las referencias a las otras artes, a aspectos de la armonía o físicos del instrumento como el fenómeno físico-armónico (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 5) o la teoría del sonido, donde Joachim (1905, vol. II, p. 15) señala la frecuencia del La₄ “según la afinación francesa” en 435 vibraciones por segundo¹⁸⁸; así como de historia del violín. Algunas veces estas indicaciones históricas aparecen al margen de los aspectos técnicos, mientras que otras anteceden a los ejercicios prácticos con el fin de que el alumno comprenda mejor lo que va a practicar: “es recomendable dar una explicación detallada de las divisiones de la cuerda, no solo porque el tema sea de gran importancia, sino también porque supone una preparación racional al capítulo siguiente” (...), “una vez se se ha despertado el interés del alumno con información explicativa y ejemplos prácticos...” (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 8). El objetivo es inculcar una cultura musical que permita un desarrollo progresivo del alumno, no solo en el plano técnico necesario para el dominio del instrumento, sino también a un nivel intelectual que le lleve a poder interpretar música desde un ideal de pureza y falta de afectación. En las últimas líneas de su prefacio al vol. I, Moser explica:

Por ello publicamos nuestro trabajo con la esperanza de que pueda ser considerado útil y beneficioso, y con la petición de que sea juzgado de manera acorde con lo que se supone que es: un intento de impulsar el estudio del violín con un método tan racional que la técnica adquirida a través de él sirva únicamente a propósitos puramente musicales (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 11).

¹⁸⁸ No será sino hasta 1975 que la ISO (International Standards Organization) apruebe definitivamente el LA₄ = 440 bajo el nombre de ISO16, tal y como puede comprobarse en su Catálogo en línea http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=3601 (Consultado el 10 de octubre de 2016).

Respecto a la parte técnica, los ejercicios están dispuestos en dificultad creciente, sin embargo, los autores dan libertad al profesor para decidir si quieren seguir un orden en los capítulos que ellos consideren más adecuado a las destrezas de cada alumno en particular. Esto cobra particular realidad en el segundo volumen de este método, donde se propone simultanear el estudio de un aspecto técnico con otro en su grado de dificultad inicial. Si bien el pasar por alto el estudio de algún elemento técnico se hará notar tarde o temprano, no recomendándose, las reglas sobre el entrenamiento técnico del alumno no son inflexibles y pueden ser modificadas en función de las características físicas o capacidades de éste (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 11).

4.4.4. Fisiología del violín y su sujeción

Si Viotti recomendaba los siete años como edad para comenzar a ejercitarse en el violín y Habeneck apuntaba a los nueve años para que así el alumno tuviera tiempo de familiarizarse con los rudimentos del lenguaje musical (Habeneck, 1842, p. 26), Moser (1905, vol. I, p. 7) hablará de un margen entre los ocho y los diez años -nunca antes de los siete- para comenzar a recibir lecciones de violín. Teniendo esto en cuenta, no debe pasarse por alto un aspecto tan importante como el de proporcionar al alumno un instrumento acorde con su tamaño, aparte de sus capacidades físicas o si posee un buen oído, algo fundamental para la afinación: “tocar el violín ya es suficientemente difícil sin torturar a un niño con un instrumento demasiado grande o un arco demasiado largo” (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 7). Tomando como referencia que los dedos de la mano izquierda deben de poder posarse sobre la cuerda de La, el primer dedo en la posición de Si, el tercero Re y el cuarto Fa sin levantar los dedos, recomiendan un violín medio para los alumnos menores de ocho años, desde aproximadamente los diez años un violín tres cuartos, y un entero hasta al menos los doce años; la misma recomendación serviría en el caso del arco. Siguiendo con esta idea, Moser (1905, vol. II, p. 20) cita el método de Léonard, *Gymnastique du Violoniste* (1863), en donde éste afirma que es mejor no practicar en absoluto a hacerlo con malos instrumentos, siendo esto extensible no solo al arco, que debe de estar correctamente encerdado, sino también a las cuerdas como algo fundamental a la hora de abordar el estudio de las dobles cuerdas.

El tamaño del instrumento sin duda también afecta a otro aspecto importante como es la postura correcta respecto a la actitud del cuerpo al sostener el instrumento, Moser hace una llamativa separación entre sexos. Tras explicar la tradicional postura de pie en donde el peso del cuerpo debe de recaer sobre la pierna y el pie izquierdos, especifica que las “chicas jóvenes en edad de crecimiento, sin embargo, por razones que pertenecen a cuestiones de salud, deben de dejar el peso del cuerpo de manera igualitaria sobre los dos pies” (1905, vol. I, p. 12). No es esta la única nota que encontramos en el texto referente a la higiene postural y salud del alumno, también, al hablar del estudio del *martelé* -uno de los primeros golpes de arco tratados en la *Violinschule*- Moser y Joachim comentan (1905, vol. I, p. 117) que su práctica fortalece la muñeca y mejora el control del arco, pero al principio no debe de practicarse en exceso, ya que puede resultar en un inflamación de las articulaciones de la muñeca, un problema difícil de curar.

Moser relaja la labor de observación y control del profesor respecto a la postura. Si otros autores anteriormente habían recomendado la supervisión continua de un profesor en estos primeros pasos hacia una correcta posición en la sujeción del violín y del arco¹⁸⁹, Moser aligera la dependencia del profesor recomendando controlar la posición del brazo derecho ayudándose de un espejo. Vuelve a recurrir a éste a la hora de abordar el estudio del variolaje, llegando a afirmar: “¡Dejen al alumno practicar diligentemente delante de un espejo!” (1905, vol. I, p. 62). Sin embargo, cuando de pasar el arco se trata, Joachim y Moser (1905, vol. I, p. 14) recalcan que “en los inicios no se debe de realizar ningún intento de pasar el arco sin la ayuda del profesor”, quien debe guiar cada uno de los ejercicios que con este fin se realicen hasta que el alumno sea capaz de pasar el arco de manera uniforme a lo largo de la cuerda sin tocar las demás.

Los comentarios respecto a cómo debe de situarse el brazo derecho respecto al cuerpo resultan sumamente interesantes. Si nos remitimos a la tradición en la escuela alemana, la recomendación era mantener el codo bajo con el brazo muy cerca del cuerpo para tocar cualquiera de las cuatro cuerdas; es así cómo se refleja en el

¹⁸⁹ Viotti en concreto, tal y como aparece en los facsímiles incluidos en el método de Habeneck (1842, p. 27), afirma al respecto: “Así mismo, será bueno que en los comienzos aquel [el alumno] no toque jamás solo, y que esto no le sea concedido más que cuando el maestro esté seguro de que se ejercitará siguiendo un método y con atención”.

método para violín de Leopold Mozart (1756), autor -según Moser- del primer tratado de violín de la escuela alemana. Leopold Mozart recomienda situar el violín:

...contra el cuello de tal manera que apoye en la parte delantera del hombro y situando el lado en el que está la cuerda de Mi (la más fina) bajo la barbilla, donde el violín permanece sin moverse durante los movimientos más fuertes del arco ascendente y descendente. Se debe, sin embargo, vigilar el brazo derecho del alumno sin descanso; que el codo, mientras se pasa el arco, no se levante demasiado, sino que permanezca cerca del cuerpo (Mozart, 1756/ed.1951, p. 54).

El autor llega incluso a sugerir para evitar levantar el brazo el girar el violín acercándole al pecho para así no tener que levantar demasiado el brazo derecho cuando se toca en la cuerda de Sol (Mozart, 1756/ed.1951, p. 57). Esta es una de las características que diferencian muy bien las tendencias de una y otra escuela. Sin embargo, *L'Abbe le fils en Les Principes du Violon* (1776) afirma que “el codo debe de estar siempre separado del cuerpo” (Stowell, 1985, p. 57).



Ilustración 17. Los grabados muestran las posiciones correcta y errónea de sujeción del arco, respectivamente, según el método de Leopold Mozart (1756/ed.1951, pp. 55-56) (BNF).

La posición que propone Leopold Mozart del codo bajo con el brazo derecho casi pegado al cuerpo, totalmente justificada en aquellos tiempos cuando era costumbre sujetar el violín situando el mentón sobre el lado derecho del instrumento, pero deja de tener sentido cuando se comienza a sostener desde el lado izquierdo. Por otro lado, la idea de mantener la misma posición del brazo derecho pegado al cuerpo al tocar en cualquiera de las cuerdas resulta incómodo, forzado y artificial. Como reacción a la tradición alemana, “aferrada con mentalidad estrecha y conservadora a esta posición del brazo derecho”, surge la tendencia antagónica de los violinistas franceses y belgas de levantar excesivamente el hombro, cuando la postura correcta, tal y como Joachim (1905, vol. I, pp. 13-14) la recomienda, es la que permita que el brazo se mueva en libertad en cualquiera de las cuatro cuerdas, siempre y cuando tratando de que el codo no se levante por encima de la muñeca.

Joachim y Moser recalcan en la constante cita de Tartini sobre la importancia del canto recalcando que “el alumno no debe de emitir una nota con su violín que no haya sido antes preparada con su voz” (1905, vol. I, p. 7) y “el poder de modular su tono es una de las más fascinantes cualidades del intérprete de violín, cuyo mayor esfuerzo debe ser siempre el de imitar el canto expresivo. La escucha, por tanto, de buenos cantantes no puede ser sino altamente recomendada” (1905, vol. I, p. 60). Es por esta razón, argumenta Moser, que los primeros intentos del alumno deben de ejecutarse sobre la cuerda de Re por ser ésta la más cercana a la tesitura de voz de un niño sea soprano o contralto, y, si faltase la voz, podría ser ésta sustituida por el acto de silbar. Todo ello con el objetivo de que el alumno adquiera lo que Joachim y Moser (1905, vol. I, pp. 7-8) denominan “oído consciente”, siendo capaz de distinguir no solo si una nota se encuentra desafinada, sino también si esta desafinación resulta por ser el sonido más agudo o más grave. En este sentido, también considera los cambios de posición no solo como una “maldad necesaria e inevitable”, sino como un “valioso medio de imitar la voz humana en un canto expresivo” (1905, vol. II, p. 75).



An den Körper geschlossener Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.
Le bras appuyé contre le corps en jouant la corde de sol.



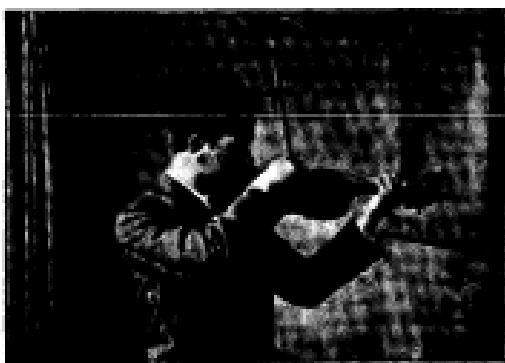
Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Normal position of the left hand in the first position.
Pose normale de la main gauche en 1^{re} position.



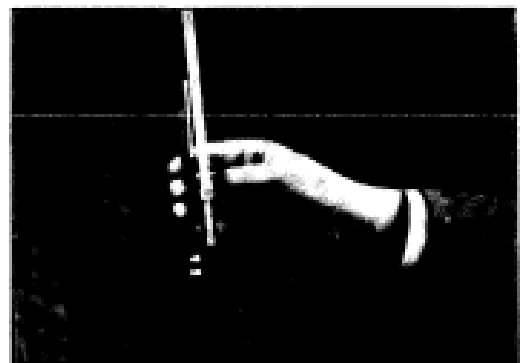
Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.
Pose du bras en jouant la corde de sol.



Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagenwechsel.
Attitude of the thumb; preparatory to changing position.
Pose du pouce dans la préparation du changement de position.



Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Position of the hand in placing the heel of the bow on the string.
Pose de la main dans l'attaque au talon.



Aufassen des Bogens.
Holding the bow.
Manière de saisir l'archet.

Ilustración 18. Fotografías que muestran las posturas correctas de sujeción del instrumento, los brazos al pasar el arco, en distintas cuerdas, la mano izquierda en primera posición y preparándose para un cambio de posición, cómo se sitúa la mano y brazo derechos al tocar en el talón y la manera en cómo se debe de coger el arco. Joseph Joachim y Andreas Moser (1905), *Violinschule*, vol. I, p. 16 (BNF).

4.4.5. Controversia en el estudio de las escalas

El método de Joachim y Moser no es excepción al señalar las escalas como “lo mejor para avanzar en la técnica de la mano izquierda (1905, vol. I, p. 94), (...) ya que constituyen la manera más fiable de desarrollar la técnica de la mano izquierda” recomendándose incluso comenzar su estudio “tan pronto como sea posible (...) aunque el mejor momento sea una vez que el alumno se haya familiarizado con las primeras cinco posiciones” (1905, vol. II, pp. 3-4). Pese a que en su texto al estudiar los ejercicios dedicados a las escalas -”que se deben de repetir al menos doce veces cada uno”- Moser recomienda primero asegurar la interpretación de la escala de Do M antes de pasar a otras tonalidades, los ejercicios de este método comienzan en la escala de Re M por ser la más fácil en la primera posición (1905, vol. I, p. 94). Do M, afirman Joachim y Moser (1905, vol. I, p. 9), es una de las escalas más inadecuada para iniciarse en el estudio del violín. Sin embargo, muchos de los maestros de violín recomiendan comenzar el estudio por la escala de Do M, entre ellos el propio Spohr en su *Violinschule* (1832). Moser justifica a Spohr explicando que éste apenas o en absoluto tuvo alumnos principiantes. A continuación atribuye a Bériot y su *Méthode de violon* (1857) la originalidad de ser el primero en proponer el estudio de las escalas partiendo de Sol M, ya que éste es el sonido más grave del violín (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 10). Sin embargo, Moser se equivoca, pues Bériot sigue la tradición y comienza su propuesta de escalas para el estudio con Do M. Quien sí que apuesta por iniciarse en el estudio de las escalas por la tonalidad de Sol M y no de Do M es Habeneck (1842, p. 32), haciéndose eco de Viotti en los facsímiles incluidos en su método, ya que ésta exige menos cambios en la posición relativa de los dedos. Las escalas en las diferentes posiciones así como en octavas y sextas aparecerán en el segundo volumen del método. Por su dificultad de afinación, Joachim y Moser deciden así mismo postergar el estudio de las escalas armónicas en tonos menores, que no surgen hasta la segunda parte del primer volumen, cuando el alumno se ha familiarizado lo suficiente con el diapasón de su instrumento y su oído ha tenido el entrenamiento suficiente.

El hecho de que algunos autores recientes comiencen con la escala menor en sus métodos de pianoforte está bastante justificado, ya que el piano es instrumento armónico, y su estudio no implica dificultades de afinación. Pero en el violín,

que es un instrumento melódico, lo que está en mayor concordancia con su naturaleza debe de ser atendido antes (Joachim y Moser, vol. I, p. 103).

Respecto a las escalas cromáticas, cuyas propuestas de digitación han variado enormemente a lo largo de los siglos, Moser señala acertadamente cierto nivel de confusión en el *Violischule* (1832) de Spohr. Si atendemos a las indicaciones que ofrece éste para su ejecución recomienda evitar a toda costa las cuerdas al aire pero, sin embargo, en la digitación que proporciona en el estudio que aporta para su estudio, vemos cómo aparecen cuerdas al aire, lo que resulta contradictorio. Sin embargo, si consultamos el método de Spohr, podemos ver cómo se afirma que: “la primera regla es la de no tocar más que una nota con el cuarto dedo (el meñique), que es el más corto, mientras que con los otros tres siempre tocamos dos notas; cuando la nota que se toca con el cuarto dedo se repite, hacemos esta segunda nota en cuerdas al aire” (Spohr, 1832). Es decir, se propone el deslizamiento de los dedos salvo en el caso del cuarto dedo y, en el caso de éste se permite el paso por cuerdas al aire. Posteriormente puntualiza diciendo que lo óptimo es tratar de evitar estas cuerdas al aire, especialmente en las cuerdas de Mi y de La, que poseen un sonido más agudo que esas mismas notas tocadas en cuerdas pisadas.

Spohr lo dice claramente, por lo que las críticas de Moser no son del todo justas, ya que, si bien es cierto que el primero recomienda evitar las cuerdas al aire, el ejemplo que Moser muestra en su tratado como erróneo está plenamente justificado ya que aparecen cuerdas al aire a continuación del cuarto dedo.

Moser no rechaza de plano el uso de cuerdas al aire siempre que éstas vengan acompañadas de un movimiento suave y flexible del arco en el cambio de cuerda, los dedos de la mano izquierda no presionen excesivamente las cuerdas y se extreme el cuidado de la afinación y del deslizamiento del tercer dedo (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 175).

4.4.6. Novedades respecto a los golpes de arco saltados, *pizzicato* de la mano izquierda, armónicos y *vibrato*

Los primeros golpes de arco con los que se recomienda iniciarse al alumno son el *martelé* y el *spiccato*, así como sus derivados, el *staccato serio* y el *staccato volante*. Respecto al *martelé* y el *spiccato* Moser puntualiza que cuando las indicaciones al respecto no son lo suficientemente precisas, especialmente en las

obras de aquellos autores poco familiarizados con la técnica del violín, su uso debe de corresponder a cuestiones de gusto y estilo, difiriendo de unos intérpretes a otros. Moser y Joachim, como hemos visto, no muestran tantos prejuicios como Spohr hacia los golpes de arco saltados, y así en su *Violinschule* dan indicaciones en extenso sobre el *ricochet*, el *tremolo* y *arpeggio* encuadrándolos bajo el epígrafe de “golpes de arco rebotados en sus formas variadas” como “ingeniosos golpes de arco de extraordinaria efectividad cuando son correctamente ejecutados” y pone como ejemplo la cadencia del *Concierto para violín* de Mendelssohn (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 170).

Moser y Joachim tampoco rehúsan la utilización del *pizzicato* de la mano izquierda, muy conveniente no solo por su cualidades tímbricas particulares, sino sobretodo cuando la alternancia entre notas interpretadas con el arco y con *pizzicato* es excesivamente rápida para la mano derecha. Moser menciona la tendencia de algunos intérpretes de sostener el violín a modo de una guitarra o mandolina cuando deben de hacer frente a un pasaje largo de notas en *pizzicato*. Recordemos que Bériot desaconsejaba esta costumbre por “la imposibilidad de cambiar la posición del violín en tan corto espacio de tiempo, así como nunca se podrá obtener con el pulgar un *pizzicato* tan firme y articulado como con el dedo índice” (Bériot, 1857, p. 158). Sin embargo Moser, quien parece contestar a Bériot con sus palabras, afirma acerca de esto:

Aparte de la ventaja que posee este método de sostener el instrumento, existe otra ventaja, y es la de que las cuerdas, siendo pellizcadas con la parte blanda superior del dedo pulgar vibran más fácilmente en la dirección correcta (paralela al diapasón) y producen un mejor sonido que cuando el *pizzicato* se ejecuta con cualquiera de los otros dedos. Por otro lado, es cierto que la resonancia del instrumento debe de sufrir considerablemente por el contacto con el cuerpo del intérprete, que lo cubre parcialmente con el brazo derecho. Será necesario, por lo tanto, tratar cada caso de *pizzicato* de acuerdo con el efecto deseado en la composición (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 189).

Sobre el uso de los sonidos armónicos, Moser no los rechaza, incluso sugiere como ejemplos complementarios del uso de dobles armónicos el 3º movimiento del 1º *Concierto* de Paganini, los 6 *Mehrstimmige Studien* de Ernst y *La ronde des Lutins* de

Bazzini (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 14). Sin embargo, sí cita el recelo de Spohr hacia los armónicos artificiales tal y como eran interpretados por Paganini, que no estarían justificados ya que no eran usados por los autores clásicos (Corelli, tartini, Pugnani, Viotti, etc.); y lo condena como extremista afirmando que el dominio de una técnica particular del violín no debe de anular o imposibilitar el uso de otras técnicas siempre que su uso atienda a la creación de efectos poéticos y musicales, “dos buenas cualidades no solo pueden existir juntas, sino que deberían complementarse la una a la otra de la manera más feliz” (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 9).

Respecto al *vibrato*, Moser vuelve a recurrir a Spohr y las indicaciones introducidas por éste en su *Violinschule*, añadiendo advertencias sobre su uso moderado. La regla debe de ser el sonido plano, sin vibrar, y específico para momentos en los que la expresión lo requiera (Joachim y Moser, 1905, vol. II, p. 96^a). Este mismo comedimiento en el uso del *vibrato* era llevado a la práctica por los grandes violinistas de momento:

Recuerdo el *Cuarteto en Do sostenido menor*, de Beethoven; la emoción de aquellos *adagios*, a pesar de un *vibrato* casi imperceptible... Me fue dado observar esta misma parquedad en el empleo del *vibrato* no solo en Joachim, sino en Sarasate, Wilhelmi, Neruda, Thompson... en suma, en todos los violinistas célebres de aquella generación (con excepción de Wieniawski) que usaban de aquel efecto intuitiva y discretamente como elemento expresivo de su propia inspiración, muy distante del *vibrato* sistemático que ha llegado a ser hoy en día algo así como un procedimiento mecánico para obtener un sonido en el que el alma no interviene pero que, como en el órgano, tiene el disfraz de la emoción (Fernández Arbós, 2005, p. 87).

4.4.7. Repertorio pedagógico e indicaciones estilísticas

A lo largo del primer volumen será la canción popular alemana, en alternancia con la de otros autores, el vehículo ideal para guiar al alumno gracias a su sencillez armónica. El texto está jalonado de pequeñas canciones: *Der Morgen mi Lenze*, *Danklied* o *Abendlied* de J. A. P. Schulz, *Weihnachtslied* de Ch. H Rinck, *Der Lindenbaum* de Schubert, *Frühlingsgruss* de Mendelssohn, *Bundeslied* de Mozart,

entre otros, e incluso unos pequeños estudios de Mazas, Campagnoli y melodías de Bériot todo ello para dar cuenta de manera sencilla y pormenorizada de elementos concretos como las diferentes combinaciones de arcos en las diferentes escalas -comenzando en Re M-, las proporciones de arco dedicadas a cada nota en función de su duración, el acento musical o la organización rítmica de las ideas musicales. Posteriormente la selección de autores se ampliará a Bériot, Rode, Kreutzer, Spohr, Mozart, Viotti, Leclair, Beethoven, y otros clásicos de la literatura del violín. Es importante que las obras elegidas para ser interpretadas por el alumno principiante estén a su nivel técnico, ya que el abordar piezas de mayor dificultad de la que éste puede interpretar no resultará más que en una “gran negligencia en el estilo e incorrección de ejecución”. Respecto a este punto, Joachim cita a Schumann: “esfuérzate por tocar correctamente y bien piezas sencillas; es mejor que tocar otras más difíciles moderadamente bien” (1905, vol. II, p. 4).

El tercer volumen, tal y como se ha explicado anteriormente, está compuesto por una recopilación de obras clave de la literatura violinística con indicaciones expresivas, así como de arco o de digitación. Si tal y como se decía en la introducción del método, la redacción de éste correspondía en su totalidad a Andreas Moser (con el beneplácito de Joachim), ahora todas estas indicaciones históricas y textuales que anteceden a cada obra en el tercer volumen vendrán firmadas bien por uno o por otro, si bien las estrictamente musicales corresponden al propio Joachim. Esta parte de la obra está compuesta por el *Concierto en La m* y el *Doble concierto en Re m* de Bach, la *Sonata en La M* de Haendel y la *Sonata en Sol m El trino del Diablo* de Tartini, basada en la edición de Cartier incluida en su *L'art du violon* (1798). La obra de Cartier, concebida como una compilación de sonatas para violín de las escuelas italiana, alemana y francesa precedida de unas indicaciones técnicas sobre el instrumento, estaba destinada al Conservatorio de París. Esta sonata de Tartini posee en la edición de Cartier el siguiente título: “Sonata de Tartini que su escuela había titulado *El trino del Diablo*, según el sueño del Maestro, que afirmaba haber visto al diablo al pie de su cama ejecutando el trino escrito en el fragmento final de esta Sonata”. Al inicio del segundo movimiento Cartier añade la siguiente indicación: “Tempo giusto della scuola Tartinista”. Resulta curioso el hecho de que Moser y Joachim recomienden la ejecución de la melodía sin dobles cuerdas “excepto en aquellos puntos donde las dobles cuerdas poseen una importancia polifónica” con el fin de facilitar la fluidez y expresividad de la interpretación (Joachim y Moser, 1905,

vol. III, p. 70). Así mismo, recomiendan que todo aquel que no domine perfectamente la ejecución de los trinos, dada la dificultad del último movimiento, obviamente abandone la idea de interpretar esta pieza.

Además, también incluye el *Concierto en La m* de Viotti, de entre todos ellos el concierto de Viotti cuya interpretación en las posiciones altas resulta más asequible. En él éste, además de su propia cadencia, añade algunas ornamentaciones al *Adagio*.

Así mismo están el *Concierto en Re m* de Kreutzer, los *Conciertos en Si m* y *en Re M* de Rode, los *Conciertos en Re M* y *La m* de Mozart, *Concierto en Re M*, op. 61 de Beethoven, en donde ofrece varias alternativas de cadencia de distinta dificultad, las *Romanzas en Sol M* op. 40 y *en Fa M* op. 50 de Beethoven, el *Concierto en La m* op. 47 de Spohr y el *Concierto en Mi m* op. 64 de Mendelssohn. Las indicaciones de Joachim sobre esta obra son especialmente valiosas dado el contacto que éste poseía con los Mendelssohn. Tal y como éste cuenta en la presentación de la obra: “cuando tenía dieciséis años tuve la suerte de ser acompañado varias veces en este concierto por el compositor, por lo que me familiaricé mucho con sus intenciones respecto a su interpretación” (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 228). El conjunto de obras incluidas se cierra con el *Concierto en Re M* op. 77 de Brahms, concierto que le fue dedicado al propio Joseph Joachim, quien lo presentaría ante el público en el Gewandhaus de Leipzig en el Concierto de año nuevo de 1879 bajo la dirección del compositor (Joachim y Moser, 1905, vol. III, p. 245). Un año más tarde, ya en 1880, Arbós asiste a una interpretación del concierto de Brahms por Joachim durante la celebración de los festivales de Schumann celebrados en Bonn. Pese a que este concierto no era excesivamente bien aceptado por otros violinistas, como Manén, quien lo califica como “poco violinístico” (1958, p. 94), Arbós queda encantado tanto con la interpretación como con la obra:

El primer día la orquesta ejecutó el *Requiem* de *Mignon* y el *Manfred*, de Schumann; Joachim, de un modo magistral, el *Concierto para violín*, de Brahms, bajo la batuta del propio compositor. Yo ya conocía esta última obra por habérsela oído tocar a Joachim privadamente acompañado al piano en Bruselas, pero al oír la realización con orquesta, aunque no me atrevo a decir que ya entonces pudiera apreciar todas sus bellezas de forma y expresión, quedé anonadado ante la magnitud de la obra (Fernández Arbós, 2005, pp. 81-82).

Moser hace hincapié en la necesidad de seguir de manera estricta las indicaciones del compositor respecto a elementos como arcos, expresiones dinámicas -"que poseen el mismo significado en música que la luz y la sombra en una pintura"-, así como considerar aspectos como el carácter y características de la pieza antes de embarcarse en su estudio (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 59). El profesor debe de dar ejemplos de caracteres extremos para, una vez entendidos éstos por el alumno, explicarle que entre estos dos existen numerosas gradaciones intermedias. En este mismo punto insistía Bériot (1857, p. 192), para quien los pupilos se quedaban siempre en los extremos. Moser propone partir de tres niveles de indicaciones dinámicas: *mezzo-forte*, *piano* y *forte*, para posteriormente incorporar otros dos valores intermedios como son *pianissimo* y *fortissimo*, sin que esto conlleve que en un futuro el alumno se limite a estas gradaciones en detrimento de la expresividad (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 95).

Se debía de prestar especial cuidado a la calidad del tono producido ya que -y aquí Moser recurre de nuevo a la analogía entre las artes- "éste tiene el mismo significado en música que el color en el arte pictórico" (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 60).

PARTE II. Formación violinística en el Conservatorio de Música de Madrid

1. Largo es el camino de la enseñanza por medio de teorías; breve y eficaz por medio de ejemplos (Séneca): El Conservatorio Superior de Música de Madrid y sus profesores

1.1. Los inicios

La puesta en marcha del Conservatorio de París inspiró la creación de otras instituciones de enseñanza musical similares en otros países, favoreciendo la estandarización y ordenación de estos estudios. Así, al conservatorio parisino le siguieron otros en las principales ciudades: el de Praga (1811), Bruselas (1813), Viena (1817), Londres (1822, la *Royal Academy of Music*), Lieja (1826), San Petersburgo (1862), Moscú (1866) y Berlin (1869, la *Hochschule für Musik*). En Madrid es en 1831 cuando se crea el primer conservatorio español¹⁹⁰, conocido inicialmente como Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina por ser su impulsora la reina María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII¹⁹¹.

Para la elaboración de un primer reglamento, el que sería su primer director, el tenor italiano Francesco Piermarini, pide que le hagan llegar los correspondientes de los conservatorios de Nápoles, París y Milán. Mientras, Luis López Ballesteros, ministro de Hacienda, de cuyo ministerio dependía inicialmente el conservatorio, indica con más amplias miras que se le entreguen a través de los representantes diplomáticos cada uno de “los reglamentos de los conservatorios, academias o escuelas de música extranjeras [sic]” (Robledo Estaire, 2001, pp. 205-206). Sin embargo, en la génesis del conservatorio de Madrid, resulta arduo el determinar hasta qué punto y en qué aspectos concretos existe una preeminencia del modelo pedagógico de Nápoles, tal y

¹⁹⁰ Ante la demanda de una enseñanza de música reglada -especialmente en las especialidades de piano y canto- surgirán iniciativas privadas de escuela o academia musical previas a la fundación del conservatorio de Madrid promovidos por Mechor Ronzi y José Nonó. Dos artículos donde se puede encontrar importante información sobre estos dos proyectos son el de Luis Robledo Estaire (2000-2002) “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música. Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, (vol. 7-9, pp. 13-26) y Laura Cuervo (2012) “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 67, pp.133-152).

¹⁹¹ Luis Robledo Estaire, en su artículo “La creación del Conservatorio de Madrid”, cuestiona el papel preeminente que la tradición otorga a la reina en detrimento del reconocimiento hacia la figura del que fuera su primer director, Francesco Piermarini (Robledo Estaire, 2001).

como afirma Sopeña (1967, p. 13), o del parisino, según establece Fétis en su *Revue Musicale*¹⁹².

La nueva institución contaba con un Director y profesor de canto (Francisco Piermarini), así como otros docentes para las enseñanzas de composición (Ramón Carnicer), solfeo (Baltasar Saldoni), piano y acompañamiento (Pedro de Albéniz), violín y viola (Pedro Escudero), violonchelo (Francisco Brunetti), contrabajo (José Venancio López), así como otros instrumentos de viento y cuerda y otras asignaturas como el baile o la lengua española e italiana¹⁹³. También contaba con un rector espiritual que se ocupaba de las clases de historia sagrada, geografía y mitología, además de la celebración de la misa. Mediante una lectura pormenorizada de los libros de actas del conservatorio se atiende a las dificultades con las que la recién creada institución se hubo de enfrentar en el intento de emular a estas nuevas instituciones de enseñanza musical surgidas en Europa. El recién fundado conservatorio no contaba con los medios de otros conservatorios, ni la vida musical madrileña era comparable en esos momentos a la de otras capitales europeas como París (Montes, 2009-2010, p. 43). Además, un importante sector del gobierno permanecía reacio a que se dedicase parte de los presupuestos generales a una institución de esta índole destacando otros sectores en los que, a su entender, el país estaba más necesitado y que entendían reclamaban una necesidad con mayor urgencia. La publicación *Mensagero de las Cortes* [sic] describe una sesión celebrada el 25 de febrero de 1835. En ella se destacan los logros realizados en Francia por su Ministerio de instrucción pública respecto al aspecto educativo y se reclama una mejora en la enseñanza pública en nuestro país. Antonio Alcalá Galiano, representante del Partido Moderado, se postula en contra. La crónica de esa sesión lo cuenta así:

...que en cuanto al conservatorio de música él no daría ni un maravedí para este establecimiento, porque no le llevaba el principio que movió a un señor secretario, conocido por su ingenio, de que este establecimiento era muy propio de un gobierno conservador, porque de conservar se derivaba conservatorio, y porque no le movían tampoco las poderosas consideraciones que mueven a otros

¹⁹² *Revue Musicale* de Fétis, V année, núm. 18, 4 juin 1831, pp. 140-142.

¹⁹³ Bases Generales del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, 4º, p. 25.

a sostener este establecimiento, y que por lo tanto él no daría su voto para el sostenimiento del conservatorio¹⁹⁴.

En respuesta Telesforo de Trueba, representante liberal, añade sobre el Conservatorio que:

El único argumento que se había hecho en favor de este establecimiento era que existía igualmente en la mayor parte de las naciones civilizadas; más que ni esta era razón suficiente para que España debiese también tenerle en las circunstancias particulares en que se halla esta Nación. (-) En vista de que España no se halla en situación de sostener ramas de lujo cuando está careciendo de lo necesario. ¡Qué importa (siguió el orador) que no tengamos Guardas-Marinas, si en cambio tenemos tenores, tiples y sopranos! Concluyó diciendo que se sentaba con la esperanza de que el Estamento no votaría 400.000 rs. para música¹⁹⁵.

Los profesores eran nombrados por oposición salvo en el caso de artistas de renombre. Los alumnos eran clasificados según una tipología que los denominaba como “externos” o “internos” y, por otra parte, “gratuitos”, “auxiliados” y “pensionistas”. El límite de edad a la hora de acceder se establecía entre los 12 y los 15 ó 18 años según la disciplina¹⁹⁶, si bien posteriormente, en Real Orden del 1 de octubre de 1838, se rebajará la edad mínima a 10 años para los estudios de violín y arpa¹⁹⁷. Ya posteriormente, en el Reglamento orgánico profesional del conservatorio madrileño de 1858, esta edad se ampliará alcanzando un margen de entre los 8 y los 14 años (DMEH, 1999, vol. III, p. 884). No debían de ser estas normas demasiado estrictas ya que, tal y como nos lo señala en sus memorias, Enrique Fernández Arbós ingresa en el conservatorio de Madrid en 1869, es decir, a los 6 ó 7 años:

Fuimos en seguida al Conservatorio para presentarme a Monasterio. (-) Toqué delante de él mereciendo su aprobación e ingresé como discípulo suyo. Al mismo tiempo cursaba solfeo con Gaínza y Armonía con Galiana, donde tenía

¹⁹⁴ *Mensajero de las Cortes*, no. 287, 26 de febrero de 1835, pp. 3-4.

¹⁹⁵ *Mensajero de las Cortes*, no. 287, 26 de febrero de 1835, pp. 3-4.

¹⁹⁶ Cap. XVI del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831, pp. 27-28.

¹⁹⁷ Real Orden del 1 de octubre de 1838, Art. 4, en Acta del 5 de octubre de 1838. (citado en Delgado García, 2004, p. 175).

por compañeros a Agustín Rubio¹⁹⁸ y Rey Colaço¹⁹⁹, ambos ocho o diez años mayores que yo²⁰⁰, que, por entonces, contaría alrededor de los siete (Fernández Arbós, 2005, pp. 27-28).

Las posibles razones por las que Arbós entra directamente en el tercer curso de la clase de Gaínza pudieran deberse a que su padre, Cayetano Fernández y Alcaudán, que era músico militar, clarinetista en la Banda de 6º Regimiento de Artillería con guarnición en Madrid, ya le había transmitido previamente algunos conocimientos musicales. Por otro lado, tal y como explica el propio Arbós, el hermano del dueño de los Almacenes de música Laviña, situado en la Carrera de San Francisco, en Valencia, le habría dado previamente lecciones de violín (Fernández Arbós, 2005, p. 25).

En otros conservatorios, como en la Escuela de Música de Bruselas²⁰¹ sucedía algo similar. Ésta establecía en su primer Reglamento del 16 de enero de 1827 la no admisión de alumnos cuya edad fuera inferior a los 10 años, así como superior a 20, salvo en aquellos casos en que se encontraran “disposiciones especiales”, como había sido el caso de Arbós en Madrid (Mailly, 1879, p. 41).

La edad óptima a la que un alumno debe de iniciarse en el estudio de un instrumento ha sido siempre motivo de discrepancia entre los distintos pedagogos y, en muchos

¹⁹⁸ Para una mayor información sobre la figura de Agustín Rubio véase el capítulo “4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura” p. 184 presente en esta tesis.

¹⁹⁹ Para ampliar información sobre Alexandre Rey Colaço véase el capítulo “4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura presente en esta tesis” p. 184. que aparece en este trabajo así como la tesina *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894. Estudio biográfico* de Ana M. del Valle Collado (2004), presentada en la Universidad Carlos III de Madrid.

²⁰⁰ Agustín Rubio, en concreto, se matricula en el Conservatorio de Madrid en 1869, es decir, el mismo año que Arbós, contando 13 años de edad, ya que nace en 1856. Pese a las distintas fechas consignadas en algunos diccionarios acerca de su fecha de nacimiento, en la partida de nacimiento del músico murciano figura como tal el día 17 de febrero de 1856 a las 10 de la noche. Este dato viene refrendado por el hecho de que su bautizo se celebró al día siguiente en la Parroquia de Santa Eulalia de Murcia en cuyos libros parroquiales este dato viene recogido. Dicha partida de bautismo coincide en todo con el acta de nacimiento sólo que que ésta aparecen más nombres: Agustín, Eladio, Julián, Ramón y Eulalio. Para más información sobre el músico murciano, remítase el lector a la tesina *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894. Estudio biográfico*. de Ana M. del Valle Collado (2004).

²⁰¹ Tal y como refiere Mailly, el gobierno de los Países Bajos había vinculado la Escuela Real de música a la antigua Escuela de canto, instaurada en 1815. El gobierno del Rey Leopoldo tenía la pretensión de fundar una nueva institución, de modo que el Conservatorio Real de Música de Bruselas no es más que la continuación de la Escuela Real. Así, pese a la creación de una nueva institución, todos los antiguos profesores fueron mantenidos en sus puestos. De este modo, no es sino hasta 1832 que la Escuela tomará el nombre de Real Conservatorio (1879, p. 114).

casos, como en el de Arbós, ha venido determinada por un posible conocimiento previo de los rudimentos del solfeo. Como hemos visto, Viotti recomendaba comenzar el estudio del violín a los 7 años; Habeneck (1842, p. 26) lo hacía a los 9 para así tener tiempo de familiarizarse con las bases del lenguaje musical y Joachim y Moser (1905, vol. I, p. 7) establecían un margen entre los 8 y los 10 años para comenzar a recibir lecciones de violín.

Es también con este decreto de 1857 que se comienzan a recomendar obras y métodos para cada disciplina, estableciendo medidas como que el último curso de solfeo coincida con el primero de instrumento, garantizando así unos conocimientos del lenguaje musical que aceleren los progresos del alumno, tal y como hemos visto que recomendaban algunos de los métodos de violín de la escuela francesa. En efecto, Viotti afirma que antes incluso de coger un violín, el pupilo debía de desenvolverse bien en la teoría de la música (Habeneck, 1842, p. 26). El propio Habeneck añade que la falta de unos conocimientos básicos de la teoría de la música darían lugar a un avance lento en la adquisición de una técnica del violín. Y Bériot, quien así mismo dedica las primeras páginas de su método a los conceptos básicos del solfeo, afirma que los conocimientos previos harán que el alumno avance con la técnica del violín con mayor rapidez y facilidad (Bériot, 1857, p. III). Sin embargo, pese a la idoneidad de poseer una instrucción previa en el solfeo -o quizás para solventar su falta- numerosos métodos de violín de la época incluían elementos introductorios de lenguaje musical con el propósito añadido de hacerlos más accesibles y atractivos a un público aficionado.

Por otro lado, y siguiendo así mismo el modelo del Conservatorio de Bruselas y París, su homólogo madrileño contaba con su propia orquesta integrada por alumnos de las diferentes disciplinas a la que quedaban ligados incluso después de abandonar la institución por haber terminado sus estudios²⁰². Esta primera agrupación será germen de la futura *Sociedad de Conciertos* fundada en el conservatorio de Madrid en 1866. En este aspecto éste se anticipa a otros como el de Leipzig, que no poseerá una formación orquestal propia hasta 1881, si bien su estrecha relación con la orquesta de la Gewandhaus, donde actuaban como intérpretes muchos de sus profesores, permitía que los alumnos más aventajados pudieran participar en ella

²⁰² Cap. VII del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

(TNGD, 2001, vol. VI, p. 316). Otras instituciones de la época, como el Conservatorio de Praga, fundado en 1811, tuvo desde sus comienzos una clara vocación hacia la formación de músicos de orquesta, en absoluta prioridad frente a los estudios instrumentales orientados a la carrera de solista virtuoso o de composición (Riemann, 1908, p. 159).

Tanto los profesores como los alumnos del conservatorio de Madrid participaban de manera activa en conciertos organizados por distintas asociaciones y sociedades bien de carácter caritativo, bien de aficionados, como la *Sociedad del Liceo de Madrid* o el *Museo Lírico Literario y Artístico*. Los salones del conservatorio eran el lugar frecuente donde tenían lugar diversos conciertos con motivo de la celebración de Santa Cecilia, de beneficencia, concursos públicos y distribución de premios²⁰³.

1.2. ¿Una imprenta para el conservatorio?

Por otro lado, tal y como había sucedido en París, se concibe la idea de fundar un establecimiento en donde se imprimieran las obras de las que el conservatorio se nutriría²⁰⁴. En 1832, a través de una Real Orden firmada por el Ministro de Hacienda Ballesteros el 17 de junio, se autoriza la puesta en marcha de un proyecto para crear un taller de grabado e imprenta en el Conservatorio de Madrid. Piermarini había solicitado información sobre los costes y la posibilidad de instalar un establecimiento de grabado de música en el Conservatorio²⁰⁵, sin embargo, la delicada situación

²⁰³ Podemos encontrar numerosa información sobre los conciertos llevados a cabo en el conservatorio (asistentes invitados, miembros de la orquesta, etc.) en el Archivo del RCSMM: Leg. no. 12, Año 1859, Exp. 12-54, 27/03/1859, *Reglamento de funciones públicas*, así como en Leg. no. 5, Año 1845, Exp. 5-63, 23/09/1845, *Proyecto de funciones periódicas por el Conservatorio presentado por Baltasar Saldoni* (Bénard, 2001).

²⁰⁴ Leg. 2, Año 1835, Exp. no. 2-148, 21/04/1835, *Real Orden remitiendo para informe un proyecto de grabado e imprenta de Música en Madrid*.

²⁰⁵ Previamente, asociados a las academias musicales de José Nonó y Melchor Ronzi, ya se habían desarrollado otras ideas fijar un establecimiento asociado al conservatorio que sirviera de imprenta para las obras de texto del mismo. El proyecto de conservatorio que Melchor Ronzi propone en 1810 a José Bonaparte ya contempla una imprenta musical aneja a éste que imprimiera los métodos utilizados en el conservatorio parisino traducidos al castellano, algo que finalmente realizaría Schönnenberger en París, cuyos métodos serían importados. La idea contemplaba que los ingresos obtenidos por su venta repercutiera directamente a la institución, ayudando de esta forma a su mantenimiento (Cuervo, 2012b, pp. 63-64).

Pedro Ardit había solicitado ayuda económica para el establecimiento de un taller de impresión musical en 1816 -petición que le había sido denegada a favor de Bartolomé Wirmbs-. Al enterarse del proyecto de éste para anexionar su imprenta a un establecimiento de enseñanza musical, se unirá al José Nonó en el desarrollo del futuro conservatorio. Teniendo en cuenta que existen ediciones musicales cuyos asientos editoriales corresponden a la imprenta del conservatorio y coinciden ambas direcciones -ubicada tanto la imprenta como el conservatorio en la calle de la

económica debida a la Primera guerra carlista así como los compromisos de compra de Piermarini con el editor Ricordi impiden su fundación²⁰⁶ (Magallanes Latas, 2012, p. 301).

Mediante la compra de publicaciones y las donaciones, poco a poco se va conformando un archivo musical en el seno del conservatorio madrileño. A través del estudio de sus expedientes podemos seguir su proceso de creación. Ya en el primer Reglamento de la institución aparece especificada en el Cap. X la obligatoriedad que todo aquel que publicara una obra de música impresa, grabada o litografiada en España tenía de depositar dos ejemplares de la misma en la biblioteca del Conservatorio²⁰⁷: “De todas las piezas que se impriman en España, el editor o el autor

Luna núm. 13, se puede deducir que dicha imprenta mantuvo cierta actividad (Cuervo, 2012b, pp. 56).

²⁰⁶ Piermarini había comprado previamente 414 óperas al almacén de Ricordi en Milán, por lo que hubo que destinar el presupuesto destinado a la creación de esta calcografía e imprenta a subsanar parte de la cantidad debida a éste (Bénard, 2001, vol. I, p. 389).

²⁰⁷ La primera Ley que reguló los derechos de autor en España fue la Ley de Propiedad Literaria del 10 de junio de 1847. Ésta protegía el derecho de reproducción de la obra durante toda la vida del autor y los 50 años posteriores a su muerte, así como su representación escénica durante la vida de éste más 25 años. Sin embargo, aún debía de ser habitual la circulación de ediciones fraudulentas de obras musicales. Durante estos años, las copias “no oficiales” de las obras de autores reconocidos o en boga proliferaban en los círculos musicales; como ejemplo, baste recordar simplemente la precaución de Paganini en recuperar todas las copias de sus partituras después de cada concierto (Sudgen, 1980). De hecho, solo unas pocas composiciones de Paganini serían publicadas durante su vida, muy posiblemente por su reticencia a que pudieran ser interpretadas por otros violinistas. Sin embargo, en los últimos años de su vida parece ser que Paganini tenía la intención de publicar parte de sus trabajos. “8 de sus obras aparecen listadas en un documento llamado *Elenco de pezzi di musica da stamparsi* [Catálogo de piezas para su impresión]”. Finalmente esto no se llevaría a cabo (Lewin, 1972, p. 515).

Esta advertencia que el editor Pablo Martín incluye en su *Catálogo General de Música de zarzuela* de 1874 es buena muestra de que esta costumbre de realizar copias “no oficiales” debía ser así mismo común en nuestro país:

Importantísimo.

A los señores almacenistas y comisionistas de música.

Habiendo llegado a mi noticia que en esta Corte se ha hecho una edición fraudulenta de varias piezas de zarzuelas y obras de mi exclusiva propiedad, cuyo hecho constituye una estafa, he tomado las medidas oportunas para averiguar quienes son los autores y los almacenes donde se venden aquellas, para embargarlas y perseguir criminalmente a los estafadores, cómplices y encubridores, en uso del derecho que me concede la ley del 10 de junio de 1847 sobre propiedad literaria, y el Código penal vigente, a cuyo efecto he mandado a provincias, y especialmente a los consulados de América, los más amplios poderes.

Con la creación de la Ley de propiedad intelectual de 1879 y del Reglamento de 1880 (vigente hasta 1987), se fijaron las percepciones económicas que debían percibir los autores, obligando a inscribir las obras en el Registro de la Propiedad intelectual pero ampliando esta protección hasta 80 años después de la muerte del autor. Posteriormente, también se vio protegida la propiedad de la edición con la firma en 1881 de una circular por la que se advertía de la prohibición de realizar copias manuscritas o impresas de las obras ni realizar reproducciones o arreglos sin consentimiento expreso del autor (Sánchez Siscart, 2001, p. 148). Para amplia información véase *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915* (1992), dir. Iglesias Martínez, N., Madrid: Biblioteca Nacional, Servicio de publicaciones. Ministerio de Cultura.

han de entregar dos ejemplares a esta Biblioteca; y que debe reunir cuantas curiosidades musicales pueda adquirir sin inútil profusión, pero con toda diligencia”²⁰⁸. De igual manera se señala que todo “el producto de conciertos no gratuitos debe de tener el exclusivo destino del surtido y fomento del Archivo Musical y Literario del Conservatorio” (Navarro, 1988, p. 240).

Los fondos de la Biblioteca se enriquecían a su vez con las sucesivas donaciones que recibía de importantes personalidades del mundo musical de la época como Antonio Romero, Antonio Peña y Goñi o Tomás Bretón. Entre los donativos y legados más importantes en relación con el repertorio violinístico destaca el que realizan en 1904 los testamentarios de Jesús de Monasterio. Este legado aporta una importante colección de obras musicales tanto impresas como manuscritas al Conservatorio. Anteriormente, Monasterio ya había donado a la biblioteca una copia de todas sus obras publicadas, tal y como consta en la Real Orden del 28 de febrero de 1879 (García Velasco, 2003, vol. I, p. 214).

Otra donación relevante es la que realiza tras su muerte en 1884 Rafael Pérez²⁰⁹, profesor de violín y uno de los fundadores de la *Sociedad de Cuartetos* y la *Sociedad de Conciertos*. Ésta incluía numerosos ejemplares de música impresa y manuscrita así como dos violines. Tal y como hace notar García Velasco, entre estas obras cedidas a la Biblioteca del Conservatorio por Rafael Pérez predominan las de los principales representantes de la escuela franco-belga de violín, aunque tampoco faltan obras de Giuseppe Tartini, Leopold Mozart, Paganini y, entre las obras de autores españoles, Monasterio y Mollberg (García Velasco, 2003, p. 214). Posteriormente, en 1909, los editores Zimmermann y Scuff donarán una importante colección de obras de Sarasate y la parisina casa Noël regalará una importante cantidad de obras y métodos musicales (Navarro, 1988, p. 242).

²⁰⁸ *Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, Madrid: Imprenta Real, 1831, p. 59.

²⁰⁹ Rafael Pérez se incorporaría al Conservatorio de Madrid como profesor auxiliar en 1874 tras el cese de Urrutia. A su vez, compaginaría sus labores de profesor de violín con su puesto como segundo violín en la *Sociedad de Cuartetos* (desde sus inicios en 1863 hasta 1878, en que se retiraría por problemas de salud), como Concertino en la Orquesta de Teatro Real así como en la *Sociedad de Conciertos*, de la cual también sería secretario durante las temporadas 1867-68 y 1873-75 (DMEH, 1999, vol. VIII, p. 623).

1.3. Primeros profesores de violín: Pedro Escudero, Luis Veldrof y Plaza y Juan Eusebio Díez

Al igual que sucedía en la Escuela de Música de Bruselas, el primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid lo era así mismo de viola (Mailly, 1879, p. 40). En el caso madrileño este puesto lo vino a ocupar Pedro Escudero (1791-1868), Maestro Honorario, tal y como consta en el Libro de Actas del Conservatorio perteneciente a los años 1831-1835²¹⁰. Éste, alumno de Baillot en París, habría venido al conservatorio a llevar las enseñanzas de su maestro y el estilo de la escuela franco-belga, hecho refrendado por el establecimiento del *Méthode* de Baillot como método oficial para la enseñanza del violín en institución madrileña. Según Saldoni, Escudero se había dado a conocer en Madrid por primera vez en 1830, en los conciertos que había dado junto con Pedro Albéniz en los salones de Santa Catalina, siendo el éxito cosechado por estos dos intérpretes una de las razones para que ambos fueran nombrados profesores de violín y piano respectivamente ese mismo año (Saldoni, 1868, vol. II, p. 389).

La propuesta de Escudero como Maestro Honorario se lleva a cabo, tal y como consta en las actas del 15 de Agosto de 1833, “a pesar de lo ocurrido últimamente con este profesor, y de lo dispuesto en propósito por S. M.”. Si analizamos las actas de la junta anterior, ocurrida el 6 de junio de 1833, veremos que en éstas se mencionan las quejas de algunos otros profesores de alumnos de Escudero, quienes alegaban en su contra:

...el poquísimo esmero para la enseñanza y los malos modales que tenía dicho profesor para con sus alumnos (-) que no da lección más que a cuatro determinados alumnos, y los demás destinados a su clase los tiene encargados a otro discípulo y muy raras veces se ha ocupado en enterarse del estado de sus adelantos, que ni aún para los primeros coge jamás el violín para manifestarlos en sí mismo el modo de corregir los defectos, que usa con ellos de palabras poco decorosas, desanimándoles con los consejos de que dejen la enseñanza del instrumento y finalmente que hasta ha llegado el caso de levantar la mano a uno (Actas de la Junta del 6 de junio de 1833, transcritas en Montes, 2009-2010, p. 75).

²¹⁰ Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Libro de Archivos 173 (L-173).

Lo que parece es que Escudero realizaba una selección entre aquellos de sus alumnos que le parecían poseer talento suficiente como para seguir sus enseñanzas, a la vez que ansiaba tener el poder suficiente como para poder expulsar a aquellos que no consideraba lo suficientemente aptos. Estas quejas sobre la falta de tacto y favoritismo para sus pupilos desembocaron finalmente en la expulsión de Escudero. Sin embargo, pese a lo consignado en los libros de Actas, Saldoni justifica su cese en el Conservatorio de Madrid debido a que éste “renunció, por no privarse de su pasión favorita: la de viajar por el extranjero y dar conciertos en las principales capitales de Europa, como así sucedió, y así pasó también su vida” (Saldoni, 1868, vol. II, p. 389)²¹¹.

Pese a que según consta en las Bases Generales del Reglamento del 16 de septiembre de 1830, el profesor de violín y viola debía ser uno solo, tras su cese por Real Orden el 4 de julio de 1833, Escudero será sustituido por Luis Veldrof y Plaza, y por Juan Díez Ortigas, como profesores adictos facultativos. Ambos, así mismo ejercían como violinistas en la Real Capilla, condición que muestra la importancia que aún poseía ésta²¹².

Luis Veldrof y Plaza -citado en algunos documentos como “Weldrof”- nace en 1791 en Aranjuez y muere en Madrid en 1849. Habiendo servido sus padres a la Reina María Luisa y a Carlos III, es bautizado el 11 de marzo en la capilla del Real palacio de Aranjuez (Saldoni, 1868, vol. II, p. 97). Por esta misma vinculación familiar con la familia real, Veldrof no necesitó superar un proceso de oposición para entrar en la Real Capilla, obteniendo un puesto como violista en 1815²¹³. Tras la expulsión de Escudero, obtiene el puesto de profesor adicto facultativo, repartiéndose los alumnos

²¹¹ De esta misma opinión, textualmente, se hace eco Alfonso Delgado Castilla en *El Mundo Artístico Musical*, 30 de Octubre de 1900, p. 10.

Como curiosidad, destacar el legado testamentario de dos violines que Pedro Escudero aporta a la Catedral de Valladolid, donde había ejercido como segundo violín antes de viajar a Francia, tal y como recogen los registros del Cabildo de enero de 1869:

Se leyó por último una carta dirigida al Sr. Déan por el Cónsul general de España en París, fecha 10 diciembre próximo pasado, en que se notifica que D. Pedro Escudero, súbdito español, en testamento otorgado en 17 de julio de 1862, en aquel Consulado general, legó al Cabildo de la Iglesia Catedral de Valladolid, en agradecimiento a los muchos favores que había recibido en su infancia, sus dos mejores violines, uno de Antonius Stradivarius, y otro de Petrus Guarnerius, y además la música encuadernada de grandes Maestros (Varela de Vega, 2002, p. 116).

²¹² Para más información sobre la labor de ambos en la Real Capilla véase el apartado “2. La Real Capilla como suplemento necesario” p. 329 en el presente trabajo. Para ampliar información acerca de los últimos años de la Real Capilla consúltese la voz correspondiente del DMEH, obra de Luis Robledo Estaire.

de éste junto con Juan Eusebio Díez, también intérprete en la Capilla Real. Partidario del Infante Don Carlos, Luis Veldrof sería apartado sin sueldo en 1834 junto con otros muchos músicos integrantes de la Real Capilla y Real Cámara. Dada la vinculación entre las dos instituciones, a esta separación de la Real Capilla le seguiría un año más tarde su dimisión en el conservatorio. Comienza entonces un periodo de inactividad entre los años 1834 y 1848 en los que Veldrof se sume en la miseria. A su desgracia se añade el hecho de que sea declarado cesante de la Real Capilla por Real Decreto el 13 de junio de 1843. Finalmente consigue su readmisión en 1848, no pudiendo apenas disfrutar de ésta ya que muere un año más tarde, en 1849²¹⁴ (Saldoni, 1868, vol. II, p. 143).

Juan Eusebio Díez Ortigas (Lugo, 1807- Madrid, 1882), tras formarse con su padre, violín primero en la Catedral de Lugo, y ejercer en esta misma catedral hasta los veintiún años, se traslada a Madrid en 1828 trabajando como primer violín en los Teatros del Príncipe y de la Cruz. En 1832 obtiene por oposición un puesto en la Real capilla, jurando dicha plaza el 16 de noviembre²¹⁵. Será un año más tarde cuando se incorporará como profesor de violín y viola junto con Luis Veldrof en el Conservatorio de Música de Madrid, donde permanecerá hasta, al menos, 1867²¹⁶. Para Saldoni (1868, vol. I, p. 132), Díez fue uno de que más trabajaron en 1842 para la continuación y sostén del conservatorio madrileño y la aprobación de su presupuesto en el Congreso. Luisa Lacal (1900, p. 154) apoya la afirmación de Saldoni definiendo a Juan Díez como “uno de los maestros que más trabajaron en 1842 para el sostenimiento de la Escuela Nacional de música”. En su labor pedagógica éste escribiría un método, los *28 Ejercicios para violín*, y sería profesor de, entre otros, Tomás Bretón, Rafael Pérez, Tomás Lestán (cuyo nombre figura a veces consignado como “Plo”) y Jesús de Monasterio.

La figura de Maestro de violín participaba de la Junta facultativa, junto con los de Composición y Piano, y su sueldo de 20.000 reales anuales era superior a los de sus homólogos de cuerda y viento, el mayor de los cuales era de 7.000 reales anuales,

²¹³ Según Saldoni, Veldrof habría jurado esta plaza en la Real Capilla el 31 de julio de 1814 (Saldoni, 1868, vol. II, p. 97).

²¹⁴ AGP, Sección Administrativa, Personal, Caja 2718, Exp. 19 y Caja 1084, Exp. 13.

²¹⁵ AGP, Sección Administrativa, Personal, Caja 2684, Exp. 39, Caja 301, Exp. 16, Caja 19101, Exp. 55.

²¹⁶ Alfonso Delgado Castilla, *El Mundo Artístico Musical*, 30 de Octubre de 1900, p. 10.

correspondientes a Francisco Brunetti²¹⁷, profesor de violonchelo²¹⁸. Esto mismo sucedía en la Escuela de Música de Bruselas, donde el sueldo de Nicolas-Lambert Wery²¹⁹ llegaba casi a los 1000 florines frente a su colega Nicolas-Joseph Platel, que no percibía más de 400 como profesor de violoncello (Mailly, 1879, p. 42).

En el Reglamento de 1831 podemos encontrar indicaciones sobre cómo se debía de llevar a cabo la enseñanza del instrumento a lo largo del año escolar, el cual incluía exámenes mensuales sin aviso previo²²⁰, premios anuales por votación secreta, el seguimiento individualizado de cada alumno por parte del profesor²²¹, así como la obligatoriedad de pertenecer a la orquesta del centro y asistir a sus ensayos y conciertos²²².

1.4. El nombramiento de Jesús de Monasterio como profesor

El excesivo número de alumnos, así como la necesidad de reformas respecto a aspectos como los concursos públicos, exámenes privados y reorganización impulsarán la creación de otra clase de violín. Los periódicos de la época se hacen eco de esta necesidad imperiosa:

Cumpliendo lo que ofrecimos en el número 25, vamos a tratar de la conveniencia y necesidad de ciertas mejoras que reclama imperiosamente el Conservatorio, si ha de dar los resultados que todos deseamos. Dijimos que era necesario aumentar algunas clases, principalmente la de declamación lírico-dramática, la de órgano y otra de violín. Las razones que militan por el

²¹⁷ Los dos hijos de Gaetano Brunetti, Juan y Francisco, se formaron en París asumiendo el príncipe de Asturias los gastos de su formación musical entre 1782 y 1784. Francisco Brunetti traía música para el príncipe. Tal y como había sucedido con su padre, Francisco Brunetti alcanzó un puesto importante en la música de corte no sólo con Carlos IV, sino también durante el reinado de Fernando VII (Ortega Rodríguez, 2010, Apéndices, p. 16).

²¹⁸ Bases Generales del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831, p. 26.

²¹⁹ Sin duda, el hecho de que Wery, alumno de Baillot, fuera uno de los protegidos del Príncipe de Chimay jugó a su favor a la hora de repartir los salarios en el conservatorio de Bruselas.

²²⁰ Cap. IX del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

²²¹ Cap. XVI del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

²²² Cap. VII del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

establecimiento de estas clases son tan claras y poderosas, que basta indicarlo, para que nadie pueda dudar de cuán conveniente es el que se planteen lo más pronto posible. (-)

Sin una nueva clase de violín, y con solo un profesor de este instrumento, nunca podrá el Conservatorio poseer con sus alumnos una orquesta, como la poseen los establecimientos de esta especie que se hallan bien montados; y no poseyendo una orquesta de alumnos, que como tales se presten dóciles a todos los primores de una ejecución instrumental perfecta, es muy difícil en España acostumbrar a los ya profesores, al detenido y pesado estudio que requieren las obras clásicas de este género; y sin este estudio se harán pocos progresos en el modo de ejecutarlas. Las clases de violín deben ser en un Conservatorio tantas por lo menos como las de piano, como sucede en casi todos los de Europa²²³.

Así en el nuevo Reglamento del 5 de marzo de 1857 se establecerán dos clases de violín y viola, una para Juan Díez y otra para Jesús de Monasterio²²⁴, produciéndose la designación de este último como profesor el 9 de marzo de ese mismo año. Pese a la indiscutible mejora, aún estaba lejos de los tres profesores que impartían la enseñanza de violín en el Real Conservatorio de Música de Bruselas. Por otro lado, se señala la obligatoriedad de la pública oposición como medio para la provisión de plazas de profesor en el Conservatorio, salvo en el caso de aquellos artistas acreditados, como era el caso de Monasterio²²⁵.

Con este nuevo reglamento los estudios de violín se situarán entre los denominados como “estudios de aplicación”, frente a los “superiores” -como la asignatura de

²²³ *Gaceta Musical de Madrid*, no. 28, 13 de julio de 1856, p. 1.

²²⁴ Este nombramiento aparece mencionado por el propio Monasterio intercalado con otras fechas en una “Hoja de méritos y servicios” custodiada en el Archivo del Conservatorio de Madrid y firmada por éste en Santander a fecha de 20 de julio de 1865. Los méritos enumerados por Monasterio en esta “hoja de méritos” son los siguientes:

1850: Marcha a Bruselas a perfeccionarse con el violín en el Conservatorio con Bériot; permanece hasta 1852. Estudia armonía con M. Lemenis y contrapunto con Fétis (director), instrumentación con Gevaert.

1857: Es nombrado profesor de violín en el Conservatorio de Madrid.

1852, 30 de julio: Premio de honor de la clase superior de violín del Conservatorio de Bruselas.

1854, 3 de febrero: Es nombrado violinista de la Real Capilla.

1854, 7 de febrero: Es nombrado profesor honorario de la Academia de Sta. Cecilia en Roma.

1857, 10 de febrero: Nombrado Caballero de la Real Orden española de Carlos III.

1864, 15 de diciembre. Nombrado viola de la Real Capilla.

1843-1848: Es pensionado por la Reina.

1862: Funda en Madrid la Sociedad de Cuartetos. (Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545).

²²⁵ Art. 16, Cap. V del *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación* aprobado por S. M. Madrid. Imprenta de Tejado, 1857, p. 11.

Composición-, estableciéndose un ciclo de enseñanza instrumental en 6 años, rebajándose la edad mínima a los 8 años y haciéndose obligatorio el superar el examen de solfeo para poder matricularse en la clase de violín²²⁶. Así mismo, se establecerá una periodicidad en las clases de dos horas diarias²²⁷, mejorando incluso las tres lecciones semanales de dos horas de duración del Conservatorio de Bruselas y coincidiendo con éste en los dos meses de descanso tras la finalización del curso²²⁸.

Sin duda la inclusión de Jesús de Monasterio como profesor marcará un antes y un después en la enseñanza del violín en Madrid. Podemos incluso decir que Monasterio será la figura más relevante para la pedagogía del violín durante el siglo XIX. Introdutor de la tradición franco-belga en España, bajo sus enseñanzas se formarán toda una serie de reputados violinistas como Luis Antón (1906-1991) -profesor a su vez de Pedro León (1939-2014) y Carlos Rodríguez Sedaño (1903-1977), profesor a su vez de una figura tan importante como Víctor Martín (1940-2017)-; Enrique Fernández Arbós (1863-1939) o Andrés Gaos (1894-1959).

Monasterio se había formado en Bruselas junto con Charles de Bériot. A su llegada a España le vino a suceder lo que años atrás le hubo acontecido a su maestro en el Conservatorio de Bruselas. Tras la muerte de Pierre Baillot, a Bériot se le ofrecerá su puesto en el Conservatorio de París, pero éste lo rechazará para instalarse en Bruselas, en cuyo conservatorio enseñará entre los años 1843 y 1852. Algo similar ocurre en el caso de Jesús de Monasterio, a quien, a propuesta de Fétis, le es ofrecida la plaza de su maestro tras la muerte de éste (DMEH, 1999, vol. VII, p. 668). Sin embargo, lejos de aceptar el ofrecimiento, Monasterio vuelve España para ejercer la enseñanza del violín en el conservatorio de Madrid, siendo nombrado profesor el 9 de marzo de 1857. Se convierte de este modo en transmisor de las enseñanzas de la escuela franco-belga recibidas durante sus estudios en Bruselas. En palabras de Arbós:

Todos procedemos de él [Monasterio], y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el

²²⁶ *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M. Madrid. Imprenta de Tejado, 1857, pp. 6-11.*

²²⁷ Cap. III, Art. 8, *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M. Madrid. Imprenta de Tejado, 1857.*

²²⁸ *La Zarzuela*, no. 13, 28 de abril de 1856, p. 6.

núcleo de maestros que han de seguir más tarde transmitiendo su enseñanza. Crea el cuarteto y esa cuerda que sigue siendo hoy el orgullo de las orquestas en España. Discípulo de Bériot, que procede de Corelli, es el primero en sentar las bases sobre las que todavía se asienta nuestra escuela. No es, por consiguiente, extraño que el estilo haya seguido siendo puro entre nosotros. Lo mismo las figuras aisladas de los grandes virtuosos, como Sarasate y Casals, que las de los ilustres profesores consagrados hoy día a la enseñanza, en la cual tan brillantes y gloriosos triunfos ha alcanzado vuestro compañero, mi entrañable amigo el eminente violinista Fernández Bordas, así como también nuestro no menos digno y querido colega Sr. D. José del Hierro, todos son un eslabón más de la cadena que con la escuela franco-belga-italiana nos enlaza (Fernández Arbós, 1924, p. 28).

Monasterio también rechazará las propuestas de ocupar un puesto como *Concertmeister* en Weimar. En carta al compositor belga Eduard Lassen del 8 de octubre de 1862 se justifica con estas palabras:

Usted me insta en la última carta a reconsiderar mi decisión; pero he dejado a su propio juicio apreciar si ahora además haría lo mismo que desearía a cualquier coste.

Yo le anuncié en una carta que me habían hecho tres felices propuestas: Violín solo en el gran Teatro Real, que era nueva razón para permanecer en Madrid. Más bien, antes de firmar el contrato, donde se proponía más la doble función de *Violín Solo* y de *Segundo Director* de orquesta, y comprenderá que estuviera vacilante en el momento de aceptar. En cuanto a los que me dice relacionado a que podría recuperar mi posición aquí cuando lo deseara, permítame que no comparta su opinión. Es evidente que si abandono el Conservatorio, inmediatamente se otorgará la plaza a otro, y créame, en caso de que volviera otra vez ¿se crearía otra expresamente para mí?

En la Capilla Real, donde los ascenso por grado de antigüedad, y por lo menos esta ventaja perdería si me ausentase. Por otra parte, S. M. la Reina ha tenido para mí todo tipo de bondades, que abandonando su servicio, arriesgaría *en caer en desgracia*.

Además, es posible que pronto esté llamado a dirigir la educación musical de S. A. R. el Señor Príncipe de Asturias.

Si usted añade a todo esto, que desde el año pasado, el Español, a decir verdad, está entrando en un periodo de *renacimiento musical* y que, francamente, mi amor a la patria me impone el deber de contribuir tanto como pueda a impulsar

esta heroica reacción: Piense en el presente apreciar en su justo valor, *si puedo, si debo* romper todos estos lazos que me unen tan fuertemente aquí. En verdad, aprecio también la elevada importancia del puesto de Concertmeister en Weimar, y cuando pienso que el Señor el Gran Duque me ha hecho el honor de ofrecerme una plaza, que ha sido tan brillantemente ocupada por artistas como Joachim, Laube y Singer, es verdaderamente penoso para mí no poder aceptarla. En fin, toda persona en este mundo debe saber su destino... el suyo está en Weimar, el mío en Madrid (García Velasco, 2003, p. 390).

Como profesor, Monasterio contaba con la admiración y el cariño de sus alumnos, así como con un amplio reconocimiento internacional, especialmente en el que era uno de los centros violinísticos del momento, el Conservatorio de Bruselas. En carta dirigida a Monasterio y fechada en Lugo el 9 de octubre de 1895 por su alumno Andrés Gaos, éste le relata su presentación a Ysaÿe en Bruselas: “Durante el tiempo que estuve en esta capital [Bruselas] hice algunos estudios con Mr. Ysaÿe, que es la figura más saliente del Conservatorio y desempeña en él una clase igual a la de usted”. Gaos continúa así relatando su encuentro y posterior relación con el violinista belga:

Mi aproximación a dicho señor, que es sumamente amable, fue casual. Me prepararon una audición en el referido Conservatorio, y entre otros profesores que me han colmado de elogios y favores, que atribuí a galantería, más que a mis propios merecimientos, sobresalió Mr. Ysaÿe, quien me invitó con insistencia a que fuese a su casa. Una vez en ella y después de haberme oído nuevamente, me dijo que, aún cuando no ejercía el profesorado más que en el Conservatorio y no disponía de tiempo para dedicarlo a la enseñanza particular, haría una excepción conmigo y tendría mucho gusto en que yo conociese algo de su repertorio (que es bastante extenso) a cuyo honor accedí.

Para satisfacción de usted debo manifestarle que luego de haberme oído, y sin darme tiempo para decir quién había sido mi maestro, señalaron seguidamente a usted y con tal motivo, tuve ocasión de apreciar de cerca la justicia que hacen, tanto a la personalidad artística de usted en cuanto a sus excelentes obras de texto, adaptadas con preferencia en aquel centro.

Mr. Ysaÿe sigue las huellas de usted en cuanto al conocimiento moderno de más valía, incluso el de mayor importancia del de Sarasate. Respecto a la escuela de violín, no ha querido corregirme nada por encontrarla excelente, lo mismo le ha sucedido con las obras que usted me ha enseñado.

De aquí podrá usted deducir lo orgulloso y agradecido que debo estar a usted. Y sin otra cosa de particular, sírvase saludar a su apreciable esposa e hijos y muy particularmente en nombre de mis padres, y usted cuenta siempre con el sincero cariño de su afectísimo y agradecido discípulo q. b. s. m. Andrés Gaos Berea²²⁹.

Las obras de texto de Monasterio mencionadas por Gaos en su carta son los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto*, compuestos por Monasterio en 1878 con el subtítulo de *Veinte estudios para perfeccionar la técnica del violín (20 Études artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d'un second violon écrites chacune sur une, ou plussieres difficultés spéciales, et formant une récapitulation des principaux effects d l'instrument)*, publicado por la casa Schott Frères de Bruselas en 1878 y que formarían parte del programa de estudios tanto del conservatorio madrileño como del de Bruselas, tal y como consta en el Anuario de 1884 de dicho conservatorio y en la propia portada de la obra²³⁰.

1.5. Pese a los avances... falta de apoyo a los intérpretes españoles

Poco a poco y pese a las dificultades, en 1861 se fueron produciendo mejoras en la enseñanza. En la Memoria de organización del Conservatorio de Madrid de ese año se hace balance de todo lo conseguido hasta el momento en la organización de los estudios instrumentales con patente alusión al Conservatorio de París, modelo al que miraba en sus aspiraciones el Conservatorio madrileño:

El Conservatorio de París brilla por su producción de buenos instrumentistas, el nuestro igualmente. Hay tanta analogía en estas enseñanzas en ambos Conservatorios, que hasta en pequeños detalles se parece, por ejemplo, las clases de ciertos instrumentos de viento (-). Hecha ya la relación comparativa y exacta del estado de ambos conservatorios, se ve claramente que los muchos e importantes trabajos que en pocos años se han hecho en el nuestro, han dado tal impulso a este Establecimiento que con organización puede asegurarse que ningún otro de España (-) lo aventajará en marcha tan rápida y progresiva (-). A las enseñanzas de instrumentos elementales se ha conseguido darles parte de la

²²⁹ Archivo del RCSMM, "Papeles de Monasterio" 3/545.

²³⁰ Para más información sobre este método pedagógico, véase el capítulo correspondiente "2.4. *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* de Jesús de Monasterio (1878): la Escuela completa" p. 273 en esta tesis.

homogeneidad de que carecían. (-) Hemos ido mejorando y perfeccionando el sistema de exámenes del Conservatorio (-) solo falta poner en todo su vigor las *Instrucciones* que tenemos discutidas y estudiadas detenidamente²³¹.

Sin embargo, pese al alto nivel técnico y la excelencia estilística de algunos de los violinistas españoles de la época, éstos seguían ocupando en gran medida un segundo plano, dándole el público una mayor preeminencia a esta o aquella figura venida de fuera y faltando un apoyo específico a la música por parte de las autoridades. No hay que olvidar el ejemplo del Real Conservatorio de Música de Bruselas, que contaba con la financiación no solo del gobierno nacional, sino que también recibía el apoyo de las autoridades municipales y de la provincia de Bravante²³². Años antes, ya en 1846 afirmaba Modesto Lafuente en su festivo *Teatro social del siglo XIX*, lo siguiente:

Han venido otros artistas (extranjeros) y se han llevado cruces por honra y plata por provecho. Y no llega extranjero alguno a quien no se franqueen generosamente nuestros teatros y nuestros liceos, a quien no se reciba con aplausos y coronas, y cuyos bolsillos no llevemos con mano pródiga nuestras *cortas facultades*, ya sea cantante, pianista, violinista, flautista o *quomodocumqun sit* instrumentista. Todo esto está muy en su lugar, y es muy merecido y muy loable, y honra mucho a España. Pero la honraría mucho más y estaría en mejor lugar, y sería mucho más loable, si al mismo tiempo y del mismo modo, ya que con preferencia no fuese, se alentara, estimulara, honrara, premiara y protegiera a los artistas españoles, y no se les tuviera como se los tiene, o desatendidos o postergados, u olvidados y abatidos; bien que esto fuera faltar en la patria de Pr. Gerundio a la regla infalible de los vice-versas (Soriano Fuertes, 1873, p. 52)²³³.

En 1873 Antonio Peña y Goñi expresaba este mismo sentir a la par que se lamentaba de la falta de apoyo institucional en la organización y promoción de espectáculos por parte del gobierno ante una demanda cada vez mayor del público aficionado:

²³¹ Archivo del RCSMM, Leg. 13-73 (citado en García Velasco, 2003, vol. I, p. 208).

²³² *La Zarzuela*, no. 13, 28 de abril de 1856, p. 6.

²³³ Este texto pertenece a la obra *Teatro social del siglo XIX* (1846) de Modesto Lafuente, si bien en la cita se indica “Soriano Fuertes, 1873, p. 52” por haberse encontrado éste en la publicación SORIANO FUERTES, M. (1873). *Calendario Histórico Musical*. Madrid: Antonio Romero y Andía.

Los Conciertos de Monasterio: En este malaventurado país, tan trabajado por las luchas políticas, que todo lo corroen y emponzoñan; en esta España en miniatura, donde el arte universal cuenta escaso número de representantes que tengan verdadera importancia artística en el extranjero, se notan ciertos detalles, obsérvanse algunos fenómenos bien dignos, ciertamente, de llamar la atención, por lo que se relacionan con la música y los músicos españoles.

Aquí donde, a consecuencia del despego con que los gobiernos han mirado siempre el arte, hay hambre de protección oficial, no se concibe una gran empresa sin la protección (*léum* dinero) del Estado, ni hay quien se atreva a aventurarse de lleno en llevar a cabo en grande escala cualquier asunto que pudiera reportar ventajas más o menos inmediatas, pero seguras, a la música nacional lírico dramática. Casi todos suspiraban por el gobierno de la monarquía, cuando la hubo; todos suspiran hoy por los ministros de la república, y entre tanto no se encuentra un hombre emprendedor e inteligente que pida al público lo que nuestros gobernantes no quieren o pueden conceder.

¡Las circunstancias que atravesamos son terribles, - se nos dirá,- no es posible que haya quien para mientes en la música, ni menos en los músicos; la política lo absorbe todo; imposible, de todo punto imposible!

Falso, de todo punto falso, contestaremos. Ni las circunstancias, ni la política, ni nada hay capaz de contrarrestar el desarrollo inmenso que la afición a la música ha tenido desde hace pocos años en Madrid. ¿No habéis visto ese público que se ha dirigido en tropel al Teatro de Rivas cuando la alarma política había llegado al paroxismo y el paseo de Recoletos estaba intransitable de lodo y agua? ¿No habéis visto apiñado en las galerías y paseo aplaudir frenéticamente, olvidándose del tiempo, de las circunstancias y de las alarmas, para no pensar sino en deleitarse con las sinfonías, overturas, andantes, marchas, etc., que tan admirablemente dirige Monasterio, y tan a la perfección ejecuta su primorosa orquesta?

Si, digámoslo en voz muy alta, y repitémoslo con la satisfacción que sentirán todos los que aman el arte y se interesan por su engrandecimiento y prosperidad. El camino que la afición ha recorrido de poco tiempo a esta parte, es incalculable. Y Monasterio es, sin duda alguna, el que ha llevado a su mayor altura, el que ha hecho más asequible el atractivo aliciente que otros antes que él, con tanto acierto y distinción iniciaron.

Las dos poderosas máquinas a cuyo impulso se han debido las ventajas que hoy aplaudimos todos, han sido, no hay que dudarlo, la Sociedad de Cuartetos y la de Conciertos. La primera inició a un público escogido en las grandes y delicadas bellezas de la música di camera. A la circunstancia y celo de los

fundadores y socios débese que los aficionados hayan comprendido y aplaudido los tríos, cuartetos y quintetos de los maestros clásicos, cuya estructura y detalles particulares requerían, para ser apreciados debidamente, cierta organización musical, cierta copia de conocimientos, cierto público en fin, como el que acude en las tardes de sesión al pequeño salón del Conservatorio.

La segunda, esto es, la Sociedad de Conciertos, ha venido a coronar el edificio cimentado por la de Cuartetos, su hermana primogénita. De la raquítica sala de Solfeo se ha trasladado al espacioso y elegante teatro de Madrid; al exiguo número de instrumentos de cuerda ha sucedido un bosque de arcos...²³⁴

Años después, en 1895, Arbós también expresaba su consternación ante el trato y falta de consideración en España hacía sus músicos en comparación con otros países:

¿Cómo no dolerme de la indiferencia, el desdén y, a veces, la falta total de medios en que he visto extinguirse la vida de tantos músicos en España, sobre todo de nuestros compositores? Compárese esto con los honores que, en otras naciones, se tributan a todos sus hombres destacados: honores generalmente acompañados de algo que no aceptaría nuestra condición de la vida, como cuantiosos donativos en metálico, una suscripción para ofrecer al homenajeado un magnífico Stradivarius (Fernández Arbós, 2005, p. 385).

1.6. Creación de la clase de Perfeccionamiento de violín y música de cámara

Con la toma de posesión del cargo de director por Emilio Arrieta, quien ejercerá como tal entre los años 1868 y 1894, se inicia una nueva etapa en el Conservatorio de Madrid. Por Decreto del 15 de diciembre de 1868 y Reglamento del 22 del mismo mes y año, el Conservatorio pasa a denominarse Escuela Nacional de Música y Declamación. A finales de ese año desaparece la declamación, quedándose como Escuela Nacional de Música.

Es también durante su mandato, el 8 de mayo de 1873, que se crea, no sin cierta polémica, la Sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que pertenecerán Jesús de Monasterio -nombrado como académico el 30 de junio de ese mismo año, así como tesorero en 1898-, Antonio Fernández

²³⁴ Peña y Goñi, A. (1873). *La Ilustración Española y Americana*, 24 de marzo de 1873, pp. 186-187.

Bordas, que tomará posesión de su cargo el 11 de junio de 1916, y Enrique Fernández Arbós, que lo hará el 23 de diciembre de 1924, no volviendo a ocupar un puesto ningún otro violinista hasta la incorporación de Agustín León Ara, el 26 de noviembre de 1989²³⁵.

Mediante el Decreto y Reglamento del 15 y 17 de junio de 1868 se imponen nuevas medidas restrictivas que afectarán a la plantilla, imponiéndose un solo profesor para las enseñanzas de violín y violonchelo. El denominado “Decreto de Severo Catalina”, por aquel entonces Ministro de Fomento, buscaba un recorte económico así como una reestructuración administrativa:

El número de profesores es excesivo: quizá no llegaran a diez en la época de la fundación de la Escuela y hoy son 35; entonces pudieron dotarse con esplendidez, pues 30.000 reales a un profesor de canto y 20.000 a los de piano, composición y acompañamiento en la fecha de 1830, hablan muy alto en pro de la estimación con que entonces se miraban estos servicios; hoy, con ser desproporcionadamente menores los sueldos de los profesores -12.000 reales el máximo- el total exige rebaja (Sopeña, 1967, p. 79).

De este modo, y siguiendo estas directrices, el 20 de junio de 1868, Monasterio es nombrado Profesor para ambos instrumentos.

Un nuevo Reglamento, del 2 de junio de 1871, tratará de suavizar esta nueva condición, así como incorporará novedades, como la admisión por vez primera de alumnos de ambos sexos en todas las disciplinas, si bien se establece que las lecciones se debían de realizar por separado. Así mismo, este Reglamento de 1871 incluye la novedad de estructurar la enseñanza del violín en siete cursos en vez de los seis que se venía utilizando desde 1857. Se designan como obras de texto principalmente aquellas de autores ligados a la escuela franco-belga: el *Método de violín* de Baillot, Rode y Kreutzer, la *Escuela de violín* de Alard y el *Método completo de violín* de Bériot. Posteriormente, en 1876 la enseñanza de violín pasará a constar de 8 cursos, coincidentes con la estructura del modelo de la *Escuela del violín* de Alard²³⁶.

²³⁵ Relación general de académicos, www.rabasf.com (Consultado el 30 de mayo de 2016).

²³⁶ Para un estudio más pormenorizado de la traducción y comercialización de los métodos franco-belgas en España véase el apartado “2. La gran influencia de los métodos franco-belgas en el Conservatorio de Madrid” p. 252. Si se desea profundizar en cada uno de estos textos, se pueden consultar así mismo los capítulos correspondientes a cada uno de ellos, donde el lector encontrará un análisis detallado desde un punto de vista tanto histórico como técnico y pedagógico.

El nombramiento de los profesores se establece por oposición o concurso; si bien para los auxiliares el nombramiento es directo, éste debe de realizarse a propuesta de la Junta de Profesores.

Tras la jubilación de Juan Eusebio Díez, Monasterio continúa como único profesor de violín, si bien el cada vez mayor número de alumnos matriculados en esta enseñanza hace que pronto violinistas como Pedro Urrutia (designado numerario el 20 de Mayo de 1873 y cesado el 6 de febrero de 1874), Rafael Pérez (nombrado profesor auxiliar el 23 de julio de 1874), Avelino Fernández (profesor auxiliar el 10 de marzo de 1881 y supernumerario el 11 de diciembre de 1896) o Tomás Lestán (profesor honorario el 3 de diciembre de 1875 y supernumerario el 11 de diciembre de 1896) se incorporen a la plantilla de profesores.

A petición de Monasterio y ante el creciente número de alumnos, se crea por Real Orden el 28 de noviembre de 1888 una clase de *Perfeccionamiento de Violín y Música de cámara*, a cargo de la cual estará el propio Monasterio. El anuncio público de los méritos que han de reunir los aspirantes a ingresar en esta nueva cátedra aparece en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*:

Ha quedado instalada en la Escuela Nacional de Música y Declamación la nueva cátedra de Perfeccionamiento de violín y de música instrumental de cámara a cargo del distinguido profesor de música de aquel centro instructivo D. Jesús de Monasterio.

Los alumnos que pueden ingresar en esta cátedra de nueva creación, y que viene a completar debidamente la enseñanza en el violín, son, según nuestras noticias, los que hubiesen obtenido primeros o segundos premios en dicho instrumento en los dos últimos concursos públicos verificados en la referida escuela; los españoles o extranjeros que asimismo [sic] hubiesen obtenido premios en violín en establecimientos públicos de otros países o en públicos certámenes solemnes, y finalmente, los que, careciendo de título alguno académico de los mencionados, demostraren en el examen a que previamente fueren sometidos que reunían la aptitud y condiciones necesarias para llegar a ser distinguidos violinistas²³⁷.

²³⁷ Ilustración Musical Hispano-Americana, no. 20, 15 de noviembre de 1888, p. 8.

La importancia del establecimiento de esta nueva cátedra de nivel superior no solo implicaba la mejora en la técnica de los instrumentistas a nivel individual, sino que venía a completar la labor pedagógica que la Sociedad de Cuartetos venía desarrollando tiempo atrás. A la difusión del repertorio de *música di camera*, como se la denominaba entonces, se sumaba ahora una enseñanza que abordaba ésta desde un punto de vista interpretativo. Es así como Monasterio no solo constituirá un exponente en la enseñanza del violín en el conservatorio, sino que mediante la creación de la *Sociedad de Cuartetos* y la *Cátedra de perfeccionamiento* también jugará un importante papel en la introducción y difusión del repertorio de música de cámara en España, formando una audiencia y propiciando la participación de muchos de sus alumnos en estas agrupaciones²³⁸. Federico Sopeña lo señala con estas palabras:

La incorporación de D. Jesús de Monasterio el año 1857 como profesor de violín supone un gran paso, un doble paso hacia dentro de la enseñanza del Conservatorio, hacia afuera como “extensión” partiendo del salón del Conservatorio. Una de las glorias de nuestra casa es la fundación de la “Sociedad de cuartetos”. (-)

...según la época, no hay cuarteto sin primer violín como protagonista, y en este caso es Monasterio. Lo importante es que el 1 de febrero de 1863²³⁹ el primer concierto del cuarteto -Monasterio, Lestán, Pérez y Castello- con Guelbenzu al piano para la sonata op. 24 de Beethoven, fue un éxito extraordinario, cuya huella palpamos en la prensa y, claro está, en el mismo Galdós. Hay un abono anual con 54 suscripciones iniciales. Deducidos los gastos, los profesores cobran cada uno 718 reales con ochenta céntimos. Gracias a ellos la música de cámara, sin llegar a ponerse de moda, crea, sí, una selectísima minoría de aficionados. Profesores del Conservatorio los cuartetistas -menos Lestán- y tocando en el salón del Conservatorio, podemos decir con orgullo que a nuestra

²³⁸ En el legajo *Estados de cuentas anuales de la Sociedad de Cuartetos (1863-1893)* depositado en el Archivo del RCSMM bajo la signatura B.T. 16/C.5. (1-31), se encuentran entre otros documentos, los programas de los conciertos que la Sociedad interpretaba así como comentarios manuscritos de Monasterio sobre el desarrollo de cada una de las sesiones, la reacción del público, si se repitió alguna obra del programa, etc. Constituyen estos documentos sin duda una importante fuente de información acerca de los repertorios habituales y no tan habituales, ya que uno de los propósitos de Monasterio al crear la *Sociedad de Cuartetos* fue la de introducir al público español obras de cámara, y su recepción por parte del público. Para completar esta información junto con la labor del *Quinteto Iberia* o *Quinteto de Música Clásica di Camera*, liderado por Arbós, véase el capítulo “4. El repertorio innovador: el *Quinteto Ibérico* o el *Quinteto de Música Clásica di Camera*. Agrupaciones camerísticas de Enrique Fernández Arbós” p. 344.

²³⁹ En la *Hoja de méritos y servicios* que Monasterio presenta ante el Conservatorio de Madrid y que se encuentra en sus archivos (Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/546), éste se cita a sí mismo como fundador en Madrid de la *Sociedad de Cuartetos* en 1862.

casa se debe el cariño inicial por la música de cámara (Sopeña Ibáñez, 1967, pp. 67-68).

La creación de esta nueva clase de perfeccionamiento, dedicada por ello a los alumnos más avanzados, debió de complacer enormemente a Monasterio, quien debía de preferir la enseñanza a pupilos aventajados, tal y como se desprende de las palabras del que fuera su alumno Enrique Fernández Arbós:

Como maestro, Monasterio siempre se cuidó más de la parte artística -interpretación, fraseo y lo que la gente llamaba entonces “sentimiento”-, que de la técnica, que el discípulo debía adquirir por sí solo y sin más medios que la imitación visual y auditiva. El estudio del mecanismo -tanto de la mano izquierda como del arco, mediante un sistema práctico como el análisis del carácter y naturaleza de los movimientos, ora juntos o aislados; así como su relación con el cerebro, por no citar más que estos ejemplos, y de tantas otras materias interesantes pertenecientes a la alta pedagogía- eran enseñanzas desconocidas en aquella época, y con esto no pretendo en manera alguna desvirtuar la labor de mi primer maestro, pues más tarde, y teniendo profesores de la talla de Vieuxtemps y Joachim, mi educación alcanzó ciertamente más altura respecto al estilo y al repertorio -sobre todo con Joachim-, pero la ciencia del mecanismo fue un libro que permaneció siempre cerrado y que no conocí hasta mucho más tarde, guiado por mi propia experiencia, enseñando, y por confidencias nacidas de conversaciones sobre este tema con Kreisler y otros compañeros y amigos violinistas (Fernández Arbós, 2005, pp. 39-40)²⁴⁰.

Pese a la importancia de una correcta enseñanza de los rudimentos técnicos básicos del violín, parece ser que los grandes violinistas de la época preferían acoger alumnos adelantados en cuya enseñanza las cuestiones estéticas y de estilo tuvieran un mayor peso. Esto mismo les sucedió a Joseph Joachim así como a Louis Spohr, quienes nunca impartieron clase a alumnos de grado elemental, por lo que no tuvieron oportunidad de probar su método de enseñanza a este nivel sino a alumnos más avanzados (Joachim y Moser, 1905, vol. I, p. 5).

²⁴⁰ Arbós desarrollará estas ideas sobre el mecanismo o técnica del violín en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde dedica sus primeras páginas a tratar los beneficios de una pedagogía basada en el análisis fisiológico y la relación del cerebro con la técnica instrumental (Fernández Arbós, 1924, pp. 9-11).

1.7. Nuevos profesores: Enrique Fernández Arbós y José del Hierro

Al ocupar Monasterio en 1888 el nuevo puesto como profesor de la clase de *Perfeccionamiento de Violín y Música de cámara*, la plaza de Profesor Numerario de violín que ostentaba quedará vacante, pasándose a convocar oposiciones. Éstas son ganadas por Arbós, quien se incorpora al claustro del Conservatorio bajo la dirección de Monasterio, siendo nombrado profesor numerario el 12 de julio de 1888. Arbós mantendrá la plaza de profesor en el Conservatorio de Madrid hasta su jubilación a los 70 años, es decir, durante 45 años. Sin embargo, tanto su carrera internacional así como otros compromisos, entre ellos la plaza de profesor titular en Londres que conservó durante más de 20 años, hicieron difícil atender sus obligaciones en el conservatorio madrileño, obligándole a solicitar numerosas licencias y excedencias en el mismo. De hecho, será tras la concesión a Arbós de una comisión de cuatro años en sus labores en el conservatorio cuando José del Hierro accederá a una plaza como Profesor interino de violín²⁴¹, siendo nombrado como tal el 20 de mayo de 1903, como “encargado de desempeñar dicha cátedra durante la ausencia del Sr. Fernández Arbós (-) para estudiar en el extranjero los adelantos del arte”²⁴².

Antes de su incorporación definitiva al conservatorio madrileño, del Hierro venía cubriendo las ausencias de Arbós tal y como podemos ver en carta del 18 de mayo de 1903 dirigida a Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, donde se especifica que:

²⁴¹ Hasta ese momento, al no haber conseguido la plaza oficial de violín en el Conservatorio de Madrid tras las oposiciones que disputaría con Arbós, del Hierro había desarrollado una labor pedagógica como profesor particular, contando entre sus alumnos a violinistas distinguidos de una generación posterior, como Manuel Quiroga. Pese a ello debía completar su sueldo con otras actividades como intérprete, no dudando en tocar en cafés como el de *El siglo* acompañado al piano por Saco del Valle:

La prosa de la vida le tiene hoy reducido a tocar en el café del Siglo; pero Hierro, que tiene verdadero genio de artista, antes que descender hasta el café, ha elevado el café hasta él, y ha hecho de aquel centro de reunión un templo donde reciben entusiasta culto Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Haydn, Vieuxtemps, Chopin y todo el estado mayor de la buena música. Preciso es confesar que contribuye no poco a tales solemnidades el joven pianista señor Saco del Valle, que parece nacido para interpretar delicadezas. (*La Ilustración Musical Hispanoamericana*, no. 68, 15 de noviembre de 1890, p. 391).

²⁴² Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 12 de mayo de 1903 firmada por el Comisario Regio D. Tomás Bretón. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Nombramientos”.

Teniendo en cuenta las circunstancias que concurren en D. José del Hierro y los servicios que ha prestado desempeñando la referida cátedra de violín como suplente de dicho numerario con ocasión de las prolongadas licencias que éste ha disfrutado (-) se propone como profesor interino de la anunciada cátedra de violín en ausencia del numerario de la misma D. Enrique Fernández Arbós por 2.000 pesetas [es decir, dos tercios de lo asignado a la plaza]²⁴³.

Éste no era el primer contacto como docente de Hierro en el Conservatorio de Madrid, donde ya había participado como profesor sustituto siendo nombrado para este puesto el 1 de junio de 1891 y permaneciendo en él hasta su cese el 31 de julio de 1903 tal y como figura en su expediente personal en los archivos del RCSMM. El propio Arbós escribe una carta el 1 de junio de 1891 en contestación al oficio del 25 de mayo de ese mismo año, en donde se proponía la necesidad de nombrar un sustituto por su licencia de tres años pedida “con el fin de que estudie los adelantos del arte que profesa por los medios que las escuelas y los ejercicios musicales ofrezcan y su ilustración le sugiera para el mejoramiento y progreso en España”, firmada por el entonces director Emilio Arrieta²⁴⁴. En ella, dirigiéndose al director del centro, Arbós propone como sustituto a José del Hierro, al que considera:

...persona, a mi juicio, dignísima y competente [ilegible] en la oposición a la cátedra de la que soy propietario y que ocupó el 2º lugar en orden de calificación, para que durante mi ausencia me sustituya en la clase superior de violín de la Escuela de su digno cargo, siempre que usted considere que puede desempeñarla sin menoscabo de la enseñanza²⁴⁵.

La recomendación de Arbós no debió de jugar un papel predominante en la decisión de nombrar a José del Hierro como su sustituto, ya que a éste se le había comunicado su designación previamente a esa fecha como demuestra una carta de ese mismo 1 de junio en la que José del Hierro aceptaba su puesto²⁴⁶. Posteriormente, el 2 de enero de 1904 del Hierro será nombrado profesor numerario de viola, ampliándose con el

²⁴³ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 18 de mayo de 1903 firmada por el Comisario Regio D. Tomás Bretón. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino.

²⁴⁴ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 25 de mayo de 1891 firmada por el Director D. Emilio Arrieta. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Don José del Hierro, sustituto personal del Sr. Fdez. Arbós”.

²⁴⁵ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 1 de junio de 1891 firmada por Enrique Fernández Arbós. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Don José del Hierro, sustituto personal del Sr. Fdez. Arbós”.

²⁴⁶ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 1 de junio de 1891 firmada por José del Hierro. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Don José del Hierro, sustituto personal del Sr. Fdez. Arbós”.

tiempo al violín y ocupando su puesto hasta su muerte el 7 de agosto de 1933, fecha en que se produce su cese. Su delicado estado de salud provocará la concesión de licencias y, por consiguiente, el nombramiento de sustitutos a propuesta del propio del Hierro: en carta del 11 de febrero de 1925 en que recomienda para su clase de violín y viola a José Bernal²⁴⁷ o 20 del noviembre de 1929 a Cecilio Gerner Andreu, primer premio de violín en el conservatorio²⁴⁸; otras recomendaciones para su sustitución mencionan a Huberto González (1901), Salvador Tello de Meneses (Primer premio del Conservatorio en 1894, durante los años 1908, 1909, 1910, 1911) y Dolores Salcedo y Gaztañaga (1920)²⁴⁹.

José del Hierro, alumno en Bruselas de Hubert Leonard -pupilo a su vez de Baillot- contribuirá con su magisterio a mantener la influencia de la escuela belga en el conservatorio madrileño. Entre sus discípulos en el Conservatorio de Madrid cabe señalar a Antonio Arias, Luis Antón o Conrado del Campo.

Otros profesores que se incorporarían a la institución serían Julio Francés, quien obtendría el puesto de profesor repetidor el 1 de octubre de 1896 y, posteriormente, Antonio Fernández Bordas (1870-1950), quien ingresaría como profesor numerario el 12 de diciembre de 1903.

1.8. Jesús de Monasterio director del conservatorio. Avances y desafíos

Jesús de Monasterio es nombrado director el 27 de febrero de 1894, cargo que ocupará durante menos de 3 años, ya que dimite el 16 de enero de 1897, aprestándose a abandonar su puesto como muestra la devolución en 29 de enero de ese mismo año de una butaca (núm. 30, fila 11, turno 3º) que durante la temporada le había ofrecido el que fuera administrador del Teatro Real, Servando Canales, como Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación²⁵⁰. Monasterio había presentado una carta de dimisión como director ante D. Aureliano Linares Rivas el 31

²⁴⁷ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 11 de febrero de 1925 firmada por José del Hierro. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino.

²⁴⁸ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 20 de noviembre de 1929 firmada por José del Hierro. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino.

²⁴⁹ Archivo del RCSMM. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta "Varios".

²⁵⁰ Archivo del RCSMM, "Papeles de Monasterio" 3/541.

de Diciembre de 1896²⁵¹. Así mismo, existe una misiva datada el 21 de enero de 1897 en la que Guillermo de Morphy se compromete a informar a Gevaert de la dimisión de Monasterio como director del Conservatorio de Madrid²⁵².

Ante los problemas que arrastraba la institución por aquel entonces, el compositor Federico Olmeda, en carta del 15 de febrero de 1894, le había aconsejado meditar la decisión de aceptar o no la dirección del Conservatorio madrileño: “suponiendo que le confiaran a usted la dirección del Conservatorio, le suplico lo consulte antes de aceptarla, no vaya a perjudicarle excesivamente” (Ribó, 1978, pp. 136-137).

Su nombramiento no impide que sus alumnos sigan manteniendo la estima y la admiración por él como profesor. El propio Pablo Casals, discípulo suyo en la clase de música de cámara durante el primer año de Monasterio como director (1894), cuando contaba tan solo con 17 años, le recuerda con estas palabras:

El maestro más grande que uno puede haber tenido. En aquel periodo crucial de mi formación, su magisterio me fue extraordinariamente provechoso. Mis tendencias más personales concordaban con sus convicciones, afianzadas por su sentimiento y una cultura musicales de primer orden. Por ejemplo, yo sentía -por iniciativa propia, y sin que nadie me lo hubiese inculcado- una constante preocupación por la afinación, muy descuidada en aquella época, y por la acentuación musical. Monasterio me alentaba a perseverar en el camino emprendido. Mis inquietudes y mis aspiraciones artísticas, algunas de las cuales sólo empezaban a perfilarse, hallaron la mejor acogida para facilitar su pleno desarrollo (Corredor, 1967, pp. 19-20).

Durante su mandato como director Monasterio se hubo de enfrentar con varios problemas, entre ellos las recomendaciones. Ejemplo de ello lo encontramos en una carta del 5 de octubre de 1895 firmada por el reputado pianista francés Francis Planté del Conservatorio de París, quien había cosechado un importante éxito en sus conciertos en Madrid en la década anterior, recomendando a Pilar Fernández de la

²⁵¹ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/543.

²⁵² Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/543.

Mora²⁵³, que sería nombrada profesora numeraria de piano un año más tarde, en 1896²⁵⁴. El mismo año de su nombramiento como director, ya recibe Monasterio una carta de la Infanta María de la Paz de Borbón en la que le recomienda a Pilar Fernández de la Mora. Además, le pide a éste un ejemplar de sus *20 Estudios artísticos*, publicados por Monasterio unos años antes, en 1878:

Urfmphenburg, 26 de Octubre de 1894

Estimado Monasterio:

Sé que cuando una plaza se gana por oposición no sirve de nada hacer recomendaciones, pues sería injusto si se atendieran; pero Pilar Fernández de la Mora, que conozco desde que era muy niña, desea le diga a V. cuánto me intereso por ella, y yo aprovecho con mucho gusto esta ocasión para recordarle mi existencia y para enviarle saludos muy afectuosos.

Paz

Desearía tener sus *Estudios para dos violines* (Ribó, 1958, p. 143).

El propio Charles de Bériot se dirige también a Monasterio por carta el 7 de julio de 1896 para recomendarle a Joaquín Malats²⁵⁵, a quien identifica únicamente como “nativo de Barcelona”²⁵⁶.

Buen ejemplo de las críticas a su gestión que Monasterio debía de tener que soportar es una carta, auténtico ejemplo de libelo decimonónico, que éste guardaba entre sus papeles y que se encuentra localizada en los Archivos del RCSMM. En ésta, datada

²⁵³ Pilar Fernández de la Mora (1867-1929) había estudiado con Louise-Aglaré Masson (1824-1887), quien fuera esposa del violinista belga Lambert Massart (1811-1892) durante sus estudios en el Conservatorio de París a donde acude pensionada por Alfonso XII tras realizar estudios en Madrid con Guelbenzu y Monasterio. Poco después viajaría a Alemania donde continuaría su formación junto a Teresa Carreño para, posteriormente, volver a París bajo las enseñanzas de Planté. Finalmente conseguiría la plaza como profesora de piano en el Conservatorio de Madrid en oposición que le enfrentaría al propio Albéniz. Hacia 1883, Pilar conoce en París a Enrique Fernández Arbós, con quien le unirá una amistad que se prolongará a lo largo de los años tal y como éste reflejará en sus memorias (Fernández Arbós, 2005, p. 138).

²⁵⁴ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/546.

²⁵⁵ Joaquín Malats (1872-1912) estudiaría con Bériot durante dos años de manera privada y posteriormente en el Conservatorio de París, donde ingresaría en 1891 y donde obtiene el Primer premio de piano. Sus buenas relaciones y el aprecio de Bériot, quien le dedicaría su *Concierto no. 3*, hacen que éste le recomiende a Monasterio como profesor de piano durante su mandato como director del Conservatorio de Madrid. Sin embargo, no es sino hasta 1910 que Malats ingresará como profesor en la institución, obligado a dejar su carrera concertística por una grave enfermedad que propiciará su temprana marcha de este puesto dos años más tarde (DMEH, vol. VII, pp. 65-68).

²⁵⁶ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545.

por el propio Monasterio como “recibida el 12 de julio de 1895”, el firmante “J. Ortega” se despacha largamente sobre la responsabilidad y parcialidad de Monasterio a la hora de dedicar premios y nombrar o mantener a determinados profesores en su puesto. Cabe suponer que el autor del escrito sea José Ortega Zapata (1824-1903), director de la *Gaceta Musical de Madrid* y abuelo del filósofo José Ortega y Gasset; quien le habría enseñado solfeo y violín en Valladolid durante sus primeros de estudiante (Parada y Barreto, 1868, p. 216)²⁵⁷.

Sr. D. Jesús de Monasterio:

A [sic] terminado bajo su dirección el curso más ignominioso y vergonzoso que se conoce desde que existe el Conservatorio.

No puede ser otra cosa impuesto usted en la dirección por Real orden sin estar en actitud para ese cargo. La falta de conocimientos y su excesivo amor propio le hacen cometer un cúmulo de torpezas impropias de un caballero [ilegible] como usted era en otros tiempos.

Comete usted un sinnúmero de parcialidades que le irán a usted minando tanto su salud como su posición y bienestar [sic].

Sin meterme en detalles más que una, de las más notadas por la opinión general, sin renunciar más adelante de hacer un artículo digno del periódico más enemigo del Conservatorio.

1º ¿La conciencia de usted no le dice nada sobre la provisión para maestro de Composición? No ve usted las terribles consecuencias que darán al traste con todo el Claustro y con su cargo de Director.

Se aperbertido [sic] su rectitud y buenos sentimientos de usted por el continuo trato con diversos caciques que figuran en ese centro, en 1ª línea, el 1º el Secretario, que toma demasiados vuelos en su cargo proponiendo hasta la importancia que tiene el Cargo de Director.

2º La notabilidad catalana que como catalana, es burda hechura de usted y de su amigo y mal consejero Esperanza.

3º Gimeno²⁵⁸ un memo sin facultades artísticas de ningún género pero que figura injustamente sin saber por qué.

4º Arin²⁵⁹. Sodomita de vicio mal amancebado y causa de un mal matrimonio.

²⁵⁷ Resulta fácil que nos venga a la mente como autor del escrito el nombre de otro de los que fuera, aunque brevemente, profesor de Monasterio, Juan Guillermo Ortega, Primer violín de la Real Capilla y Real cámara, si bien esto no es posible dado el fallecimiento de éste el 1860 tal y como consta en un suelto de *El Clamor político*, 9 de marzo de 1860, núm. 4807, p. 3. Para su consulta se ha incluido una reproducción del original en el apartado de “Apéndices”.

²⁵⁸ Pudiera referirse aquí el autor a José Jimeno, profesor numerario de armonía desde 1861, o bien a José Ildefonso Jimeno de Lerma.

²⁵⁹ El autor del texto podría referirse a Valentín de Arín, profesor numerario de armonía desde 1889, si bien este nombramiento es posterior a la fecha indicada en dicha carta.

5º M. González²⁶⁰ encausado en una audiencia de Navarra por atropello a una niña de siete años origen de la separación y mal estar de matrimonios como por ejemplo el timbalero del Teatro Real.

Éstos y otros profesores son los que figuran en primer término al lado de usted y son los que corrompen sus buenos sentimientos haciéndole incurrir en torpezas tan grandes como las de sacar a concurso a un violón que sin figurar matriculado en la enseñanza del instrumento, obtiene el 1º premio de música clásica. Esto no hay conciencia ni [inteligible] que lo permita.

La de nombrar suplente de maestro de trombón a un ser mal tocador sin saber ni solfeo ni música de ningún género, dígalos la oposición para la misma plaza.

La de distribuir los premios en los concursos a capricho sin justicia, dígalos la clase de Pinilla²⁶¹, mitad primeros, mitad segundos, es conciencia está cuando todos merecieron 1 premio.

Siguiendo este camino y con estos consejeros [sic] pronto caerá sobre el fango la reputación de una de las figuras más notables en el arte, la de D. Jesús de Monasterio. (Continuará)

J. Ortega²⁶²

Otros problemas como el exceso de alumnos y de premios, sumados a las mencionadas recomendaciones, propiciarán su renuncia. Estas mismas dificultades serán también esgrimidas por su sucesor, el organista y compositor José Ildefonso Jimeno de Lerma, quien actuará como director entre 1897 y 1901. Al problema de las interinidades de los profesores repetidores, sustitutos y honorarios, se unía el hecho de que los sueldos no eran excesivamente altos para la época, lo que propiciaba la creación de “academias” particulares que los profesores impartían en su propio domicilio. En un legajo referente a papeles sueltos de Jesús de Monasterio de los archivos del RCSMM encontramos ejemplos de quejas acerca de profesores de la institución: el 25 de abril de 1894, la “Comisión” de padres de alumnos denuncia las “Academias particulares” [sic] que algunos profesores montan en sus casas, con el consiguiente privilegio para aquellos que pueden pagarlas en vistas a optar a premios²⁶³; en otra nota no datada se incluyen también quejas sobre el profesor Giménez Delgado por dichas “academias particulares”, así como por llegar tarde,

²⁶⁰ J. Ortega pudiera referirse aquí a M. González, profesor numerario de clarinete desde 1883.

²⁶¹ José Pinilla y Pascual fue profesor numerario de solfeo desde 1875.

²⁶² Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545

²⁶³ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545.

ponerse a tocar a mitad de una clase y obligar a los alumnos a comprar sus arreglos²⁶⁴.

Finalmente, en misiva fechada el 31 de diciembre de 1896 y dirigida a D. Aureliano Linares Rivas, por entonces Ministro de Fomento, Monasterio declara su deseo de renunciar a su puesto como Director de la Escuela Nacional de Música. Ante la falta de contestación por parte de éste, le volverá a escribir el 15 de enero de 1897 reiterándole sus intenciones:

...como quiera que desde entonces, hayan transcurrido quince días, sin recibir contestación alguna, y persistiendo yo en mi propósito de dejar el referido cargo, suplico nuevamente a V. se digne sacarme lo más pronto posible de la violenta situación en que me encuentro (Ribó, 1958, pp. 61-62).

Pese a los obstáculos y al corto periodo de tiempo en que Monasterio ejerce como director del Conservatorio, conseguirá avances como la creación de una Comisión de la que formaban parte importantes figuras de la cultura de la época como el Conde de Morphy, Tomás Bretón, Gaspar Núñez de Arce o Manuel Tamayo y Baus, con la finalidad de reformar la enseñanza. Así mismo, es durante su mandato que, tal y como hemos visto, Arbós se incorpora al claustro de profesores (profesor numerario nombrado el 12 de julio de 1888). A él se unirán profesores de la talla de José del Hierro (nombrado profesor sustituto el 1 de junio de 1891), Julio Francés (profesor repetidor desde el 1 de octubre de 1896) y, posteriormente, Antonio Fernández Bordas, que ingresa como profesor numerario el 12 de diciembre de 1903. Tras más de cuarenta años dedicados a la docencia tras su muerte acaecida en 1903, ellos serán quienes continúen la enseñanza del violín en la institución.

1.9. Otros mandatos posteriores: Jiménez de Lerma y Tomás Bretón

Con Jiménez de Lerma, designado sucesor de Monasterio el 11 de marzo de 1897, la institución volverá a denominarse Conservatorio de Música y Declamación²⁶⁵. La

²⁶⁴ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545.

²⁶⁵ Art. 1 del *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta de Madrid del siguiente día*, Madrid, Sucesores de M. Minuesa de los Ríos, 1901.

organización de las clases instrumentales se modificará pasando a dedicarse los profesores supernumerarios a la enseñanza en los primeros cursos para, a partir del quinto curso, ocuparse los numerarios. La clase superior de Perfeccionamiento y Música de cámara seguirá a cargo de Monasterio²⁶⁶.

A Jiménez de Lerma le seguirá a su vez en la dirección del centro el compositor y violinista Tomás Bretón en 1901. Éste tratará de elevar la exigencia en los exámenes con el fin de terminar con los años de benevolencia en la concesión de premios, para lo cual se aprobará un nuevo reglamento. Será el propio Tomás Bretón quién, en condición de Comisario regio del Conservatorio, nuevo cargo que asumirá las responsabilidades del Director²⁶⁷, recogerá junto a Antonio Fernández Bordas en 1909 el legado que Sarasate había legado a la institución madrileña. Antes, en 1901, en virtud del nuevo reglamento que regirá la institución los próximos años, Bretón debe de enfrentarse a la reducción de la clase superior de violín:

24 de Septiembre de 1901

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi querido y respetable amigo: Supongo que estará usted enterado del cambio operado en esta Escuela y del inesperado honor que se me ha otorgado nombrándome -sin méritos para tanto- Comisario regio. Estaría usted muy sorprendido y yo no lo estoy menos... Pero dejando esto para cuando tenga el gusto de verle, paso a decirle el objeto principal de ésta.

Por virtud del Nuevo Reglamento queda solo una clase superior de violin, la cual no puede tener más que 16 alumnos. Nos falta el excelente Francés, puesto que era auxiliar. ¿Qué hacer? ¿En dónde colocar los muchos alumnos que escederían de los 16 que marca la ley?

Haciendo conversación con persona de esta casa, creía que usted aceptaría con gusto alumnos exclusivamente de violín (superior), limitando algo las lecciones -días, mejor dicho- de música de cámara.

Esto sería una gran solución. ¿Qué me dice usted? ¿Aceptaría? Ésta es una de mis mayores preocupaciones.

No soy más largo porque no tengo tiempo para nada.

²⁶⁶ Art. 7, Cap. III del *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta de Madrid del siguiente día*, Madrid, Sucesores de M. Minuesa de los Ríos, 1901, p. 7.

²⁶⁷ Art. 2 del *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta de Madrid del siguiente día*, Madrid, Sucesores de M. Minuesa de los Ríos, 1901.

Le desea mucha salud y ventura su amigo afectísimo y compañero.

Tomás Bretón (Ribó, 1958, p. 97).

Es también durante este primer mandato de Bretón cuando se crea el *Concurso de violín “Pablo Sarasate”*, con la donación por parte de éste de 25.000 francos, posteriormente aumentados a 100.000, como premio. Junto con esta suma de dinero iba incluido uno de los dos violines Stradivarius que Sarasate poseía: el conocido como *Boissier*, de 1713²⁶⁸. Éste pertenece al RCSMM, donde se le custodia en un estuche cedido por Juan Manén a los albaceas de Sarasate²⁶⁹. Según los Archivos Cozio de la empresa de subastas Tarisio, el Stradivarius *Boissier* de 1713 es denominado así por su primer dueño, pasando a ser propiedad de Naegly hasta 1886, año en que la casa Gand et Bernardel se lo vende a Sarasate, quien lo poseerá hasta su muerte acaecida en 1908.

Sobre la calidad de este Stradivarius de Sarasate, que Manén llama “Stradivarius rojo”, posee éste ciertas dudas sobre la calidad de su sonido, deficiencias que achaca a la falta de uso:

El Stradivarius de Sarasate, después de oírlo tocar por mi amigo Antonio Fernández Bordas -director a la sazón del mencionado Conservatorio de Madrid- y haberlo probado yo mismo algunas veces, hallé que tenía el sonido poco brillante y un tanto áspero. Era, además, tardío, difícil en emitir las inflexiones y delicadezas que se le pedían. Sarasate lo había comprado únicamente para servir de pareja a su otro Stradivarius, el amarillo, que legó al Conservatorio de Música de París en prueba de agradecimiento por haberle concedido aquel Centro docente el primer premio de violín cuando era muy joven y estudiaba con Alard. Aquel Stradivarius fue, pues, un adorno para su estuche y no un objeto imprescindible, ni aún transitorio de trabajo, puesto que jamás lo utilizó en sus conciertos. Y por esto, al ser privado del habla un tan magnífico instrumento, se le ha entorpecido la calidad excepcional de su timbre

²⁶⁸ Este violín aparece descrito y catalogado en la obra *Colecciones españolas. Instrumentos musicales. Vols. I y II. Museos de Titularidad Estatal*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM. , p. 167 de Cristina Bordas Ibáñez (2001).

²⁶⁹ El *Boissier* había sido legado previamente al museo de *South Kensington*, actualmente *Victoria & Albert Museum*, decisión que afortunadamente Sarasate revocó a favor del conservatorio madrileño (Jiménez Manero, 2009-2010).

y ha perdido la facilidad, la costumbre -digámoslo así- de cantar y de traducir en sonidos los tientos que sobre él se ejercen (Manén, 1958, p. 119).

A su muerte Sarasate poseía otro Stradivarius de 1724, que cedería al Conservatorio de París tras su fallecimiento y que actualmente custodia el *Musée de la Musique* en la *Cité de la Musique* parisina. Este instrumento, según se puede ver en los archivos de la casa de subastas Tarisio, es el denominado *Sarasate*, y perteneció desde 1817 a *Kotzius Violoninis & Son*, siendo vendido ese mismo año a Paganini, quedando en poder de éste hasta 1840 en que pasa a su hijo Baron Achille Paganini; y es en 1866 cuando Vuillaume se lo vende a Sarasate.

Bretón dimitirá el 25 de noviembre de 1911, sucediéndole en el cargo Mauricio Montero Villegas, Subsecretario del Ministerio de Instrucción pública, hasta el nombramiento de Enrique Fernández Arbós. Éste permanecerá como director menos de un mes, entre el 1 y el 24 de enero de 1912, abandonando el cargo alegando motivos profesionales. El crítico y musicólogo Cecilio de Roda y López se hará cargo entonces hasta la vuelta de Tomás Bretón en 1913, coincidiendo con un gran aumento en el número de alumnos. En 1921 es el violinista Antonio Fernández Bordas quien es nombrado director, puesto que ocupará hasta 1931 en una primera etapa a la que seguirá una segunda entre 1931 y 1939. En 1925 el Ministerio de Instrucción Pública declara el edificio del Teatro Real en ruinas, con lo que el conservatorio es desalojado, dando lugar a una larga peregrinación por varias sedes hasta su vuelta al Teatro Real en 1966.

1.10. Un estilo propio heredero de la “escuela franco-belga-italiana”²⁷⁰

Sin embargo, en todo este deambular por los distintos reglamentos y nombramientos académicos, es la ambivalencia profesional de pedagogo e intérprete el aspecto más relevante para la enseñanza del instrumento en la institución. Muchos de los músicos que integrarán el claustro de profesores en el conservatorio de Madrid se habían formado completa o parcialmente en el extranjero, a donde, en muchos casos, seguían

²⁷⁰ Así la denomina, como una sola, Enrique Fernández Arbós (1924, p.27).

acudiendo de forma periódica. De este modo se formará un rico tejido de relaciones que pondrá en contacto tradiciones de uno y otro ámbito. En el caso del violín en Madrid resulta especialmente importante la relación con la escuela franco-belga, en mutua y continua influencia e intercambio. Desde Jesús de Monasterio, muchos de los más relevantes violinistas españoles de la época formados en España continuaron sus estudios en los conservatorios de París o Bruselas. Pablo Sarasate estudió con Delphin Alard en París, donde también José del Hierro sería alumno de Hubert Léonard. Julio Francés se formaría con Monasterio en Madrid y Eugène Ysaÿe en Bruselas. Antonio Fernández Bordas fue alumno de Monasterio, quien a su vez traía la tradición franco-belga de su profesor Charles de Bériot. Para Agustín León Ara, “...los José del Hierro, Pablo de Sarasate, Francisco Costa, Joan Massiá, Antonio Brossa, Antonio Arias, Fernández Arbós, entre otros, no son sino continuadores de esa Escuela Franco-Belga, cuyo pionero en España fue Jesús de Monasterio” (León Ara, 1989, p. 8)²⁷¹. Sin embargo, si bien podemos considerar a del Hierro como perteneciente a la tradición franco-belga por sus estudios en París con Léonard²⁷², al parecer y pese a lo que indican los diccionarios y otras publicaciones biográficas, éste nunca llegó a participar en las clases de Monasterio, al menos de una manera oficial. Del Hierro inició sus estudios en la gaditana Academia de Santa Cecilia, probablemente bajo las enseñanzas de Viniegra y, si bien numerosas publicaciones afirman que continuó sus estudios de violín en el Conservatorio de Madrid con Monasterio, consultados los libros de matrícula y las actas de exámenes no se

²⁷¹ El propio Agustín León Ara es un ejemplo de prolongación de esta relación de la violinística española con la escuela franco-belga. Habiendo estudiado con André Gertler en el Real Conservatorio de Música de Bruselas, donde ingresa en 1954 para obtener el primer premio de su especialidad un año después, es nombrado profesor titular de violín en esta misma institución en 1970, cerrándose de algún modo el círculo de influencias de ida y vuelta entre España y el ámbito franco-belga.

²⁷² Esta afirmación viene reflejada en monografías como la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de F. Cuenca. Si atendemos a lo especificado en otras publicaciones como el propio libro de F. Cuenca o *Los luthiers españoles* de R. Pinto Comas, la vinculación de la familia del Hierro con el Conservatorio de Madrid se extiende a la labor de José del Hierro (Cádiz 1850-Madrid 1905) padre del violinista, y su hermano Luis del Hierro (Cádiz 1863- Madrid 1931) quienes se trasladan a Madrid, estableciendo un taller de *luthería* y trabajando como reparadores y *luthieres* en el Conservatorio de Madrid tal y como afirman Cuenca (1927, pp. 130-131) y Pinto (1988, pp. 256-257) pese a no figurar como tales en ninguno de los Boletines anuales custodiados en los Archivos del RCSMM. Probablemente ambos se hacen eco de lo escrito en las etiquetas de sus instrumentos. Tal y como explica René Vannes, en la etiqueta del último violín de José del Hierro consta lo siguiente: *Violin N° 32 / Hecho por José de Hierro / Luthier del Conservatorio / Madrid 15 de Diciembre de 1899*” (1993-2003, p. 160). Por otro lado, Cuenca también sitúa a José del Hierro padre como *luthier* de la Real Capilla (Cuenca, 1927, p. 131), pese a que en dichos archivos no hemos podido encontrar su expediente personal y de este modo confirmarlo (sí que aparecen dos expedientes, uno de ellos como “José del Hierro” y el otro como “José del Hierro y Palomino” pero, pese a lo que pudiera parecer, ambos se refieren a su hijo, el violinista José del Hierro) en el AGP, Capilla Real, Sección Administrativa, Personal, Caja 2637, Exp. 1, y Caja 1185, Exp. 23, respectivamente.

encuentra rastro alguno suyo como alumno de éste²⁷³. Otras publicaciones, como la de F. Cuenca, así mismo lo relacionan erróneamente con el Cuarteto Francés, cuya plantilla muy probablemente no llegaría a integrar. Tras sus estudios en París, a su vuelta a España, del Hierro formaría parte de la *Sociedad de Cuartetos* de Madrid, una asociación que funcionó fugazmente tras la disolución de la de Monasterio durante las temporadas de 1898-99 y 1899-1900, antes de la constitución del *Cuarteto Francés*. En la *Sociedad de Cuartetos*, José del Hierro se ocupaba del primer violín, Julio Francés tocaba la viola, Manuel Sancho el segundo violín, Víctor Mirecki el violonchelo, con Fabián de Furundarena y a veces José González de la Oliva, al piano²⁷⁴.

Caso aparte merece Enrique Fernández Arbós, que aúna ambas tradiciones, la franco-belga y la alemana, al haberse formado junto a Monasterio en Madrid, Henri Vieuxtemps en Bruselas y Joseph Joachim en Berlín. Los estudios realizados bajo los auspicios de este último le convierten en el único representante español de su época que hubo recibido enseñanzas de ambas escuelas. Arbós pudo beneficiarse de las enseñanzas de las dos tradiciones, por una parte el sonido bello y elegante, la expresión apasionada y el arco flexible de la franco-belga, y por el otro una sólida técnica de la mano izquierda, un arco poderoso y con peso, con *rubatos*, *portamentos* y *vibratos* muy medidos. En su discurso de recepción como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al que accedía sucediendo al también violinista, director y compositor Tomás Fernández Grajal, escribe Arbós:

Ahora bien: si el concepto, en la interpretación de éstos [la musicalidad y la pureza de estilo], debe ser germano, en cambio los medios de expresión no vacilamos en afirmar tendrán que ser latinos, porque latino fue siempre el violín y el arte de tocarlo. Por tanto, el instrumentista que acierte a hermanar la belleza sensual del Mediodía con la profunda espiritualidad del Norte, ése, a mi

²⁷³ En los listados de alumnos de los archivos del Conservatorio de Madrid aparecen como alumnos "Luis del Hierro y Palomino", con número de matrícula 13.340, matriculado en 1900 en 3º de solfeo y 1º de violín con Hierro; como domicilio consta Conde de Barajas 3, bajo. El otro alumno es "José Hierro y Pérez" (otras veces aparece como "José Hierro" *sic*), con número de matrícula 12.624, estudiante de 2º de Solfeo en el libro de Actas de exámenes de 1901-1902; la dirección que figura para este último es c/ De los Señores de Luzón, 3, figurando su madre como "Margarita". Dadas las fechas, estas referencias se dirigen al hijo de José del Hierro, José del Hierro Pérez, a quien su padre dedica su *Serenata siciliana: en mi mayor para violín con acompañamiento de piano*, op. 15 con las siguientes palabras: "A mi querido hijo Pepe" publicada por Faustino Fuentes en 1912 (fecha de publicación tomada de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*, Biblioteca Nacional, 1997).

²⁷⁴ Agradezco a Fernando Delgado el haberme facilitado estos datos en comunicación personal.

entender, habrá triunfado. Pocos son los que tal logran en nuestros días, pero algunos existen; entre otros, puedo citaros a nuestro gran Casals y a Kreisler, que realizan el ideal de la interpretación y el estilo.

Cúmplenos ahora proclamar que España puede envanecerse tanto de la importancia como de la calidad de su escuela de violín. Basada en el arte imperecedero de los grandes maestros italianos de los siglos XVII y XVIII, nos fue directamente legada por sus discípulos los francobelgas del XIX, y recogida y cultivada por los violinistas españoles, que, con admirable sentido de lo bello, han sabido conservar hasta hoy la pureza de procedimientos y la elevación de su estilo. Entre éstos corresponde el puesto de honor al que fue su iniciador, D. José de Monasterio (Fernández Arbós, 1924, p. 27).

Así, no solo artistas aislados como los mencionados Pablo Sarasate y Pablo Casals, sino las figuras de aquellos que en 1924 poseen un puesto como profesores numerarios de violín en el Conservatorio de Madrid: Antonio Fernández Bordas, José del Hierro y Enrique Fernández Arbós, todos proceden de una misma escuela, la que Arbós denomina “escuela franco-belga-italiana”, y no constituyen sino un eslabón más -como hemos visto en el caso de Agustín León-Ara- que perpetúa la tradición tras la desaparición de Sarasate y Monasterio. Como demostración de este punto Arbós traza las líneas genealógicas que enlazan a las grandes tradiciones con los tres profesores del conservatorio:

Maestro fundador: Corelli (1653-1713)

Discípulo de él: Sommis (1670-1763)

Discípulo de él: Pugnani (1728-1798)

Discípulo de él: Viotti (1753-1824)

Discípulo de él: el belga André Robberecht

Discípulo de él: Ch. de Bériot (belga) (1802-1870)

Discípulo de él: Monasterio

Discípulo de él: Fernández Bordas y Fernández Arbós

Discípulo de Bériot: el belga Vieuxtemps

Discípulo de él: Fernández Arbós

Otra rama:

Correlli, Sommis, Pugnani, Viotti; y aquí bifurca a Rode, Boehm (1798-1876), Joachim (1831-1907), Fernández Arbós.

Otra rama:

La misma procedencia hasta Viotti, y a partir de éste bifurca siguiendo Baillot, Habeneck (1781-1849), Allard [sic], Sarasate.

Otra rama:

La misma procedencia hasta Viotti y después Baillot, Sauzat, Leonard, José del Hierro (Fernández Arbós, 1924, pp. 28-29).

El hecho de que, al volver a España consiguieran un puesto como profesor en el Conservatorio de música de Madrid, les otorgaba así mismo el papel de puente entre las enseñanzas recibidas de una escuela a las que unieron sus aportaciones personales y la especial idiosincrasia de la música española. Estas diferentes influencias mutuas afectarán al estilo interpretativo, no solo en el terreno del estilo, sino también a aquellos factores relativos a la producción del sonido, como son el *vibrato*, los cambios de posición (*glissados* y *portamentos*), el uso de diferentes golpes de arco, etc.

2. La gran influencia de los métodos franco-belgas en el Conservatorio de Madrid

2.1. Los métodos franco-belgas a la luz de los catálogos de los almacenistas de Madrid

Las dos grandes referencias pedagógicas del conservatorio de Madrid en sus inicios serán los conservatorios italianos y París. Sin embargo, el dominio tanto en lo educativo como en el estilo interpretativo de la escuela franco-belga se hace patente a la hora de elegir los métodos y tratados pedagógicos utilizados por los profesores en sus clases²⁷⁵. Éstos son, en su gran mayoría, los métodos oficiales que se venían utilizando en el conservatorio parisino así como obras de los profesores de esta institución. Dejando aparte la enseñanza del violonchelo, cuyo profesor había optado por una recopilación de varios textos como método de enseñanza, y del canto, cuyo libro no aparece mencionado, siete de los métodos consignados en el reglamento

²⁷⁵ Leg. núm. 4, Año 1843, Exp. 4-98, 31/07/1843, *Copia de la música comprada en París, los derechos y gastos pagados*"; Leg. núm. 5, Año 1844, Exp. 5-22, 9/05/1844, *Segunda remesa de la música comprada en París*.

madrileño pertenecen a autores españoles y cinco de ellos son métodos oficiales del Conservatorio de París: el de Baillot, Kreutzer y Rode para violín, Devienne para flauta, Le Fèvre para clarinete y Ozi para fagot (Montes, 1997, p. 474).

Por otro lado, el seguimiento en exclusiva de estos métodos era algo forzoso para todos los alumnos del conservatorio tal y como especifica el propio Reglamento de 1830:

Como el elemento esencial de la buena ejecución en la Música es la exactitud, unidad y repetición exclusiva de las lecciones determinadas para la enseñanza, es prohibido a todo alumno del Conservatorio el practicar sin expreso permiso del Maestro ni con la voz, ni con los instrumentos, aunque sea a pretexto de estudio o de ejercicio de agilidad, ni un solo compás ajeno de las lecciones que le estén señaladas, o de las que hayan pasado²⁷⁶.

La creación del conservatorio se veía a ojos de los impresores como una fuente segura de negocio. Como muestra la solicitud del grabador León Lodre, cuyo establecimiento estaba situado en la Carrera de San Jerónimo, para ser nombrado “Grabador del Real Conservatorio”²⁷⁷ o así mismo la asociación entre José Nonó y el impresor catalán Pedro Ardit²⁷⁸. Favorecidos por la elección de los métodos franceses en su mayoría como textos oficiales de la nueva institución, los almacenistas y editores franceses vieron también la creación del conservatorio madrileño como una oportunidad de expandir su negocio. Los métodos del Conservatorio de París fueron traducidos al castellano y ofrecidos por la Casa Schonenberger entre los años de ca. 1840 y 1860, fechas en las que podemos situar la publicación de su catálogo de obras traducidas al castellano (Bordas, 2005, p. 188). Este catálogo aparece titulado como *Obras teóricas, métodos, estudios, lecciones usados para la enseñanza en el Conservatorio Real de Música y en el Gimnasio de Música militar de París*

²⁷⁶ Art. 14, Cap. XVI del *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

²⁷⁷ Biblioteca del RCSMM, Caja 15/1, *Índice de los Memoriales que desde el 29 de Julio del año de 1830 hasta el 31 de Dic[iembre] de 1832 han llegado a mis manos y quedan archivados*, citado en Magallanes Latas, 2012, p. 304.

²⁷⁸ Se puede encontrar más información sobre José Nonó y Pedro Ardit, así como sobre Melchor Ronzi y sus correspondientes proyectos de conservatorio previos al de María Cristina en el capítulo de esta tesis “1.2. ¿Una imprenta para el conservatorio?” p.213.

traducidos en español y se puede encontrar, por ejemplo, en las primeras páginas de la edición española del método para arpa de Nicholas Charles Bochsa, de ca. 1840²⁷⁹.

En él Schonenberger se menciona a sí mismo como “Comisionista en Música. Abastecedor del Conservatorio Real de Música y del Gimnasio Militar”. Los precios aparecen tanto en reales de vellón como en francos franceses. El instrumento con mayor presencia resulta ser el piano, si bien son varios los métodos de violín ofertados: Roy, Bériot, Mayseder, los estudios de Fiorillo, Mazas y Mayseder así como los 24 Estudios, fantasías de Paganini, es decir, los 24 Caprichos²⁸⁰. Todo ello nos da cuenta del intenso flujo comercial y cultural entre las dos capitales, Madrid y París.

OBRAS TEÓRICAS.			PRECIO MARCADO.		
METODOS, ESTUDIOS, LECCIONES			Metodos y Estudios de Violin.		
USADOS			real de vellón.		
PARA LA ENSEÑANZA			6.		
En el Conservatorio Real de Música,					
Y en el Gimnasio de Música militar					
DE PAÍS.					
Traducidos en Español.					
Métodos y Estudios de Canto.			Métodos y Estudios de Violin.		
PRECIO MARCADO.			PRECIO MARCADO.		
real de vellón.			real de vellón.		
6.			6.		
RODOLPH. Método, nuevo sistema, con acompañamiento de piano.			ROY. Método conteniendo los principios de música, ejercicios y duos progresivos. Seguido de Aires de Rossini, Donizetti, etc., etc., con Litografía.		
120			40		
S. MENCABANTE. Nueva escuela de canto. Incluye y trata con acompañamiento de piano. — Traducido por G. de C.			BÉRIOT. Estudios en fantasías.		
60			30		
S. MENCABANTE. Método de canto, vocal, con acompañamiento de piano.			MAZAS. Estudios recreativos e instructivos extraídos de las melodías más célebres de Rossini, Donizetti, Bellini, Auber, Adam, etc., etc. — 4 libros, cada.		
60			20		
Métodos y Estudios de Piano.			MAYSIEDER. 6 Estudios escogidos.		
HERZEL. Gran Método completo y progresivo, dedicado a los profesores. — Traducido por C. de C.			20		
200			PAGANINI. 24 Estudios, fantasías.		
H. Método de enseñanza y ejercicios, destinado a los que quieren adquirir el arte de tocar el piano. — 1 libro, cada.			48		
H. La Escuela del Piano. Tratados completos de la escuela, para mantener la igualdad y regularidad de los dedos.					
40					
1.° Año de Estudios. Lecciones para los principiantes.					
30					
2.° Año de Estudios. Lecciones progresivas.					
40					
3.° Año de Estudios. Lecciones avanzadas.					
40					
CRANER. Estudios en 12 ejercicios.					
70					
LEROY. Grandes Estudios de ejercicios dramáticos en Estudios de los de Pagani, de piano.					
60					
KARRENNER. Estudios experimentales, sobre las técnicas de profesores, destinados a desarrollar el estilo superior y el sentimiento musical.					
90					
G. POTTER. Estudios en todos los tonos mayores y menores. — 2 lib., cada.					
60					
SCHUB. Ejercicios estilísticos para los principiantes.					
30					
SCHUBERT. Estudios y de ejercicios de varios géneros. — 2 lib., cada.					
60					
VIERTEL. Método regular de la enseñanza de la música.					
40					
WOLFF. Método del piano español para los niños, compuesto en gran parte y dedicado a los niños de talento.					
40					

²⁷⁹ Dicho método y el catálogo alojado en su interior se pueden consultar en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=jxuVQiwCnF/BNMADRID/251370470/9> (Consultado en 1 de mayo de 2018).

²⁸⁰ Otras obras que se pueden encontrar editadas en español por Schonenberger son los métodos para guitarra de Dionisio Aguado (1846) y de Fernando Sor (1851).

Veinticuatro Caprichos de Paganini²⁸¹. En el *Diario de avisos de Madrid* vuelve a aparecer anunciado ese mismo año el método para violín de “Vaillot” [sic] en el almacén de música de Lodre²⁸².

Por otro lado, en los listados de las obras interpretadas en los exámenes del conservatorio madrileño entre los años 1831-1835 figuran -además de los consabidos ejercicios de lectura a primera vista, reflejados como “de repente”-, obras como la *Sonata núm. 6* de Corelli para los alumnos de 1º curso de violín a cargo de Luís Veldrof²⁸³. Por su parte, los alumnos de 1º curso de Juan Eusebio Díez²⁸⁴ tienen destinadas las *Sonatas núm. 1, 6 y 10* de Corelli²⁸⁵. Mientras que para los alumnos de segundo curso de este mismo profesor encontramos las *Sonatas núm. 2, 7, 8 y 9* de Corelli junto con los *Estudios núm. 11 y 13* de Fiorillo²⁸⁶.

El *1º Allegro del 7º Concierto* de Rode, el *Estudio núm. 1* de Baillot, el *Largo del Estudio núm. 31* de Fiorillo y las *Variaciones* del propio Juan Eusebio Díez son otras de las obras que aparecen, sin especificarse en este caso el nivel de los alumnos²⁸⁷ a quienes van dirigidas²⁸⁸.

Los repertorios de obras obligadas de los años posteriores, década de 1860, continuarán esta tendencia hacia las obras de la escuela clásica italiana y franco-belga, con una gran presencia de las obras de Bériot -*Conciertos núm. 1, 5, 7 y 9*, su *Escena de Ballet op. 100*, el *Trémolo* y el *Dúo brillante sobre motivos de Haydn*- y de Alard -*Fantasía de concierto sobre La Favorita*- (García Velasco, 2003, vol. I, p. 255).

²⁸¹ Bartolomé Wirmbs (1834), *Catálogo general de la Música impresa y publicada en Madrid*, Madrid, pp. 5-6.

²⁸² *Diario de avisos de Madrid*, 5 de noviembre de 1834, p. 565.

²⁸³ Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Libro de Archivos 173 (L-173). Actas del 11 de Diciembre de 1833, transcrita en Montes, 2009-2010, p. 77.

²⁸⁴ Para más información sobre la labor como profesor de Juan Eusebio Díez, véase el capítulo “1.3. Primeros profesores de violín: Pedro Escudero, Luis Veldrof y Plaza y Juan Eusebio Díez” p. 222 en esta tesis.

²⁸⁵ Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Libro de Archivos 173 (L-173). Actas del 11 de Diciembre de 1834, transcrita en Montes, 2009-2010, p. 94.

²⁸⁶ Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Libro de Archivos 173 (L-173). Actas del 12 de Diciembre de 1833, transcrita en Montes, 2009-2010, p. 78.

²⁸⁷ Entre los alumnos de Díez se menciona a Rafael Pérez, a quien se reconoce como “de buena disposición y aplicación”.

²⁸⁸ Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Libro de Archivos 173 (L-173). Actas del 12 de Diciembre de 1834, transcrita en Montes, 2009-2010, p. 95.

Esta tendencia a la importación y comercialización de métodos y repertorio de autores ligados a la escuela franco-belga o clásica italiana también se ve reflejada en los anuncios de los almacenistas publicados en la prensa de estos años. El 12 de marzo de 1839 *El Correo nacional* publica la noticia de la llegada de una nueva remesa de obras musicales al almacén de Carrafa. Entre éstas se incluye:

... la nueva edición del método de violín por Baillot dedicado a sus discípulos, obra que ha reemplazado a la que anteriormente estaba adoptada en el Conservatorio de música de París, habiéndola enriquecido su autor con secretos del arte o sea gran número de objetos nuevos desconocidos hasta el día, y treinta y tantos figurines en que marca todas las posiciones principales del biolin [sic], arco, etc²⁸⁹.

Es decir, que tan solo 5 años después de su publicación en París en 1834 vemos entre las obras para violín ofertadas en Madrid este *L'Art du violon*, continuación realizada por Baillot de ese primer método de violín realizado junto con Kreutzer y Rode.

En el *Catálogo General de las obras de música* del mismo almacén de Carrafa, publicado en 1843 en *La Iberia Musical y Literaria*, aparecen los *Seis estudios para violín op. 20* de Mayseder, los *Seis Caprichos para violín op. 5* de Masset, los *Doce caprichos o estudios para violín con acompañamiento de piano o bajo op. 2* de Baillot, los *Treinta estudios melódicos para violín op. 36* de Mazas, los *Veinte y cuatro [sic] estudios melódicos melódicos y progresivos para violín con acompañamiento de un segundo violín ad libitum [sic] obra adoptada en los conservatorios de música de París y Milán* en dos cuadernos, de Panofka; los *Treinta y seis estudios o caprichos para violín op. 3* de Fiorillo y los *Estudios para violín op. 11* de Lolli²⁹⁰. Además, entre los métodos para violín vemos de nuevo *El arte del violín o nuevo método dedicado a sus discípulos, obra que ha merecido los mayores elogios y se ha adoptado por el Conservatorio de música de París en reemplazo de la anterior por ser más completa, con figurines que marcan las posiciones principales del violín*, de Baillot, es decir, de nuevo *L'Art du violon*; el *Método de*

²⁸⁹ *El correo nacional*, 12 de marzo de 1839, p. 4.

²⁹⁰ *La Iberia Musical y Literaria*, no. 6, 5 de febrero de 1843, p. 6.

<https://play.google.com/books/reader?id=wvyETSbt1P0C&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA417>

(Consultado el 20 de junio de 2017).

violín conocido por el los cuatro autores [sic] y adoptado anteriormente por el Conservatorio, de Baillot, Rode y Kreutzer; el *Método de violín aumentado con lecciones y pequeños aires modernos de las óperas de Bellini, Donizetti, etc* de Bornet; el *Método de violín* de Aldai, y el *Método de violín con un compendio de principios de música, las tablas del violín con las divisiones del mango, escalas, etc.* etc. de Louis Spohr²⁹¹. En este caso, junto con los métodos italianos y la mayoría de franceses podemos observar la inclusión de un método de factura alemana de reciente edición como es el de Spohr, publicado en 1832.

Entre la oferta de Carrafa del año 1843 llama así mismo la atención el *Método de violín aumentado con lecciones y pequeños aires modernos de las óperas de Bellini, Donizetti, etc* de Bornet²⁹². Pero no debe de extrañarnos ya que el repertorio de obras de violín con acompañamiento de piano en forma de fantasía y variaciones sobre temas operísticos estaba muy presente en los repertorios de la época, pese a que la edición española de música de cámara y sinfónica resultaba muy costosa de producir y estaba dirigida a un público minoritario (Gosálvez, 1995, p. 54). En la BNE, se encuentra un buen ejemplo de ello: la lujosa edición dedicada a Isabel II del *Aire variado para violín y piano* (1856-58) de Juan Eusebio Díez -profesor como hemos visto del conservatorio madrileño y autor él mismo de un método para violín-, cuyo título completo sería el *1º aire variado favorito para violín con acompañamiento de piano* de 1856, dedicado a su “Majestad la Reina D^a Isabel 2^a”, y en donde Díez se presenta a sí mismo como “profesor de su Real Capilla” y “caballero de la Orden Americana de Isabel la Católica, maestro del Conservatorio de música y declamación”²⁹³.

²⁹¹ *La Iberia Musical y Literaria*, no. 6, 5 de febrero de 1843, p. 3.

<https://play.google.com/books/reader?id=wvvETSbt1P0C&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA417> (Consultado el 20 de junio de 2017).

²⁹² Bornet l'ainé fue un violinista francés autor de un *Méthode de violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivi de nouveaux airs d'opéras*, publicado en París en 1788 (Fétis, 1868, vol. II, p. 29), a la que siguió en 1793 la obra *Recueil d'Airs nouveaux et faciles choisis dans les Operas d'Anacreon, des Comédiens ambulans, d'Adolphe et Clara, ou les deux Prisonniers, et autres arrangés pour deux violons faisant suite à la Méthode de Bornet l'ainé*. Al parecer es a una traducción al español de esta última a la que hace referencia el catálogo de Carrafa.

²⁹³ En estos fondos, además, existen otras obras del mismo autor representativas de este repertorio: la *Fantasía para violín con acompañamiento de piano sobre motivos de La sonámbula del Mtro. Vellini* [i.e. Bellini] de 1856, dedicada a S. M. el Rey y en la que se refiere a sí mismo como “Maestro de violín en el Conservatorio de música y declamación”; el *2º aire variado para violín con acompañamiento de piano, op. 4* así mismo en edición de 1856 y dedicado a “S. A. R. la Serma. Sra. Princesa de Asturias por el profesor de la Real Capilla Juan Eusebio Díez, Caballero de la Orden Americana de Isabel la Católica y profesor del Conservatorio de música y declamación” y la *Fantasía con variaciones para violín con acompato. de piano sobre un dúo del*

En 1857 aparece en el catálogo del almacén de Bonifacio Eslava una primera edición del célebre método *Escuela de Violín* de Alard junto con otras obras del mismo autor como la *Posición del violín y el arco* y los *Diez estudios para violín op. 10*.

Unos años más tarde, en 1867, Bonifacio Eslava reeditaré la *Escuela de violín de Alard* (BNE, 1997, p. 63). Además, en este mismo catálogo descubrimos de nuevo el método de Spohr que ya habíamos visto en 1843 en el almacén de Carrafa como *Pequeño método de violín con las divisiones del mango, escalas, lecciones y ejercicios para los dedos y el arco* de Louis Spohr²⁹⁴.

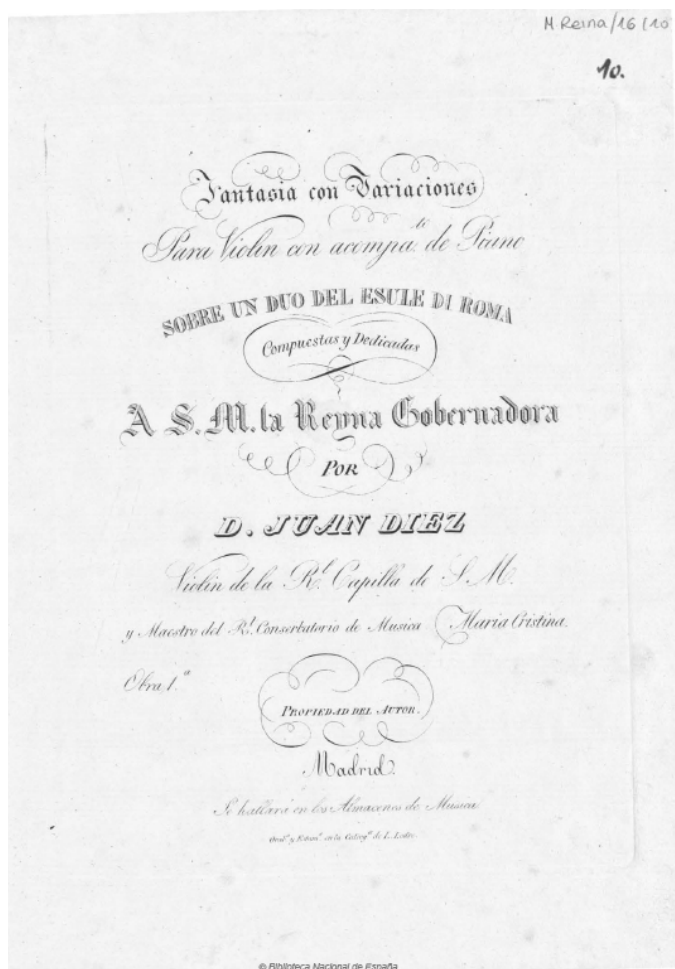


Ilustración 20. *Fantasia con variaciones para violín con acompañamiento de piano sobre un dúo del Esule di Roma* (obra 1ª) de ca. 1830 de José Eusebio Díez (BNE)

Esule di Roma (obra 1ª) de ca. 1830, dedicado a “S. M. la Reina Gobernadora” y en donde se añade a su nombre el título de “violín de la Real Capilla de su Majestad y Maestro de Real Conservatorio de su Majestad María Cristina”. De esta última encontramos también un ejemplar en los Archivos del RCSMM, si bien aparece como datado ca. 1835.

²⁹⁴ Bonifacio Eslava (1874), *Extracto de los Catálogos publicados en esta cada y suplemento a los mismos con todas las novedades musicales publicadas hasta hoy*, en el *Álbum Religioso-Vocal compuesto de Motetes a la Virgen y Jesús*, Madrid.

Será un poco más tarde, en 1869²⁹⁵ cuando Romero publique a su vez una reedición del *Método para violín* de Baillot, Rode y Kreutzer “arreglada por Baillot”, lo cual nos indica claramente que se refiere otra vez a *L’Art du violon*, cuya primera edición ya había publicado previamente este editor en 1847. Esta reedición aparecía con el añadido: "Adoptado en los Conservatorios de Música de París y Madrid para servir de testo [sic] en las clases de dichos establecimientos". Efectivamente, como hemos visto en capítulos anteriores, esta obra había sido publicada en París en 1834 como texto oficial para uso de su conservatorio.

Un año después, en 1870, Romero edita el *Método elemental y progresivo de violín* de Miguel Marqués, “profesor de violín de la Sociedad de Conciertos y del Teatro de Jovellanos”. Otra edición de este método aparece ese mismo año en la imprenta de Enrique Abad.

Consultando el Reglamento de 1871 del Conservatorio de Madrid de nuevo se observan designadas como obras de texto especialmente aquellas de autores pertenecientes a la escuela franco-belga: el *Método de violín* de Baillot, Rode y Kreutzer, la *Escuela de violín* de Alard, el *Método completo de violín* de Bériot y los *Estudios* de Fiorillo, con lo que parece ser que la tendencia hacia este tipo de métodos perduraba dentro de los programas de estudio de la institución.

Posteriormente, cuando en 1876 la enseñanza de violín pase a constar de siete a ocho cursos, éstos coincidirán con la disposición en ocho partes del *École du violon* de Alard. Y es entonces cuando este método se convertirá en una de las bases de la enseñanza del violín en la Escuela de Música y Declamación de Madrid. La importancia del texto de Alard que, como hemos visto, aparece editado inicialmente en 1867 por Bonifacio Eslava, hace que éste sea reeditado en edición bilingüe español- francés por Romero en 1877. Se trata ahora de una reedición mejorada “hecha sobre la del autor con importantes mejoras” (Alard, 1877, p. 1). Tal y como indica su prólogo, la traducción corre a cargo del propio editor auxiliado en su labor por Rafael Pérez, por aquel entonces profesor en el conservatorio madrileño, y mantiene la parte original en francés por consideración hacia el autor.

²⁹⁵ Las planchas nº 936 de Antonio Romero corresponden al año 1869, según Gosálvez (1995).

Romero ofrece en esta edición un orden alternativo en el estudio de algunas materias al expuesto por Alard, en consonancia con las recomendaciones del francés, en cuyo método original autoriza a los profesores esta alteración en el estudio de algunas materias según éstos consideren más conveniente y progresivo. En este caso, tal y como Romero indica, es Jesús de Monasterio el encargado de darle nueva forma a los contenidos determinando las materias que deben de estudiarse durante cada año escolar e intercalando algunos ejercicios de escalas. Es así como se adapta el texto de Alard al programa adoptado en el conservatorio madrileño, dividido en ocho años escolares. Como añadido del propio Monasterio se encuentran bajo el epígrafe de “Recomendación” una serie de estudios que éste sugiere deben de intercalarse durante el trabajo con el método como guía al profesor (Alard, 1877, p. 1). Resulta éste un punto importante, ya que muestra que la obra de Alard no se practicaba en la Escuela de Música y Declamación de Madrid tal y como aparece en su edición francesa, sino que se tomaba como texto de partida y base técnica sobre la que sumergirse en el estudio de determinadas dificultades que se practicarían mediante la práctica de los estudios propuestos por Monasterio.

Por otro lado, es en el *Extracto del Gran Catálogo de la música* de los almacenes Romero, publicado en las últimas páginas de la reedición del método de Alard del año 1877, donde aparece el *Método de violín* de Baillot, Rode y Kreutzer en traducción al español sorprendentemente también en ocho entregas, a las que se añaden las *Doce sonatas célebres op. 5* de Corelli como complemento “al célebre método de Baillot, Rode y Kreutzer, que se estudia en todas las escuelas de violín conocidas”. El hecho de ofrecer una versión en estas ocho entregas, como sucedía con el método de Alard, es una muestra más de que este método era así mismo utilizado como texto oficial en las clases de violín que se impartían en la institución al estar también adaptado al programa de estudios del conservatorio madrileño, estipulado en ocho cursos, y reafirma su identidad como método oficial y de referencia en esta institución.

Otras obras que se hallan en este extracto del almacén de Romero son el *Nuevo método elemental de violín* de Miguel Marqués (dedicado a su maestro Jesús de Monasterio), los *10 Estudios melódicos y progresivos op. 10* así como los *10 Estudios brillantes en tercera y cuarta posición op. 16* de Alard, *Las recreaciones del violinista op. 82*, la *Escuela de las cinco posiciones op. 122* y la *Escuela del arco op.*

110 de Dancla, los 36 *Estudios o caprichos* de Fiorillo, la *Fantasía para violín op. 100* de Bériot y las 3 *Fantasías fáciles y brillantes para violín y acompañamiento de piano* de Rafael Pérez (Alard, 1877, p. 175).

Nuevamente se descubren obras de Alard en el catálogo de 1883 del almacenista y editor Pablo Martín. Allí se ofertan en el apartado de Métodos y estudios para instrumentos de cuerda, su *Escuela de violín* en sus dos versiones tanto en castellano como en francés, sus 10 *Estudios melódicos y progresivos* y sus 10 *Estudios brillantes*, ambos rubricados con la que venía siendo la marca de excelencia: “adoptados en el Conservatorio de París”. Así mismo, también aparecen en dicho catálogo otros representantes de la escuela franco-belga como Bériot (su *Gran método completo*, texto oficial del Conservatorio de Madrid), Léonard (21 *estudios armónicos* y *La antigua escuela italiana*) y Mazas (*Método completo* y *Pequeño método*)²⁹⁶. Las obras incluidas tanto para violín solo como para violín y piano incluyen diversos autores si bien casi todas ellas tienen en común el ser adaptaciones de fragmentos de ópera así como ritmos de baile (valeses, mazurkas, polkas, rigodones y otros). Entre éstas destacan las célebres *Fantasías sobre temas operísticos* de Alard, autor como vemos muy recurrente en los catálogos de estos años, bien sea como autor del método pedagógico, bien como compositor de obras para violín. Cabe destacar así mismo los diez conciertos para violín de Bériot en su reducción para violín y piano. En cualquier caso y casi de manera sistemática la inmensa mayoría de las obras ofertadas corresponden de nuevo y pese al paso de los años a autores franceses o belgas (Alard, Bériot, Dancla, Leduc, Lafont, Léonard o Vieuxtemps, entre otros) o pertenecientes a dicha escuela, como en el caso de Sarasate²⁹⁷.

En el almacén de Pablo Martín de 1886 siguen apareciendo obras de Alard, en este caso sus *Estudios característicos op. 18* pero también una de las obras más importantes para la pedagogía del violín de factura española como son los 20 *Estudios artísticos de concierto* de Monasterio²⁹⁸. Por otro lado las obras que encontramos para violín y piano pertenecen en su gran mayoría a aquellas piezas más célebres de Sarasate, con el añadido de la *Gran fantasía sobre motivos de aires*

²⁹⁶ Pablo Martín (1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.

²⁹⁷ Pablo Martín (1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 68.

²⁹⁸ Pablo Martín (1886), *Gran catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.

españoles de Monasterio, la *Serenata de Gounod* de Hermann y la *Melodía* de Zavala²⁹⁹.

Como novedad, en el catálogo de Dotesio de 1890 se descubre un *Método para violín* de José María Ventura Casas³⁰⁰, junto con otros textos suyos como su *Método de solfeo* y *Método para cornetín y fliscorno*³⁰¹. En el apartado de música para violín solo encontramos pequeñas piezas de carácter popular, sencillas técnicamente, con ritmos de baile (jotas, polkas, paso-dobles, habaneras, mazurcas, schotisch y valsés) de autores españoles: Milpáger, Santos, Casajús, Amatriain, Vidaurreta y Goya³⁰². El mismo género de obras se ofrecen en el caso del violín y guitarra, violín y piano, clarinete solo, cornetín solo, bandurria sola o flauta sola.

Aún en 1901, Casa Dotesio, como sucesora de las casas Almagro y Co., Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya, ofrece en su catálogo el Método de Alard “Arreglado progresivamente, conforme a la enseñanza oficial de la Escuela Nacional de Música por D. Jesús de Monasterio”³⁰³. No pasa desapercibido al conocedor de la obra original de Alard el matiz que subyace en este “arreglado progresivamente” añadido al título en la edición española, ya que, si hay una carencia que achacar a la obra de Alard viene a ser justamente su falta de progresividad, así como su carencia de ejercicios preparatorios adecuados, pese al innegable valor pedagógico de sus estudios y a su título original *École du violon: méthode complète et progressive*. Sin embargo, esto es algo de lo que Alard debía ser consciente cuando él mismo admite la falta de gradación en la edición original de su método. En la traducción del prólogo de Alard que aparece en la reedición bilingüe realizada por Romero en 1877, éste afirma:

Desde un principio sabíamos que la parte elemental no estaba bastante desarrollada, y que se llegaba demasiado bruscamente a dificultades que detenían al discípulo obligándole a dejar a un lado momentáneamente su guía

²⁹⁹ Pablo Martín (1886), *Gran catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 9.

³⁰⁰ Más conocido como Pep Ventura, el jienense José María Ventura Casas (1817-1875) es recordado especialmente por su labor como compositor y renovador de la clobla de sardanas (DMEH, 1999, vol. X, pp. 817-819)

³⁰¹ Casa Dotesio (1890), *Catálogo de las obras publicadas por esta casa, incluso las del célebre compositor el maestro D. Nicolás Ledesma*, p. 5.

³⁰² Casa Dotesio (1890), *Catálogo de las obras publicadas por esta casa, incluso las del célebre compositor el maestro D. Nicolás Ledesma*, p. 19.

³⁰³ Casa Dotesio (1901), *Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya*, p. 2.

diaria y progresiva. Para remediar este inconveniente hemos dado á la mencionada parte elemental [en esta nueva edición editada por Romero] todo el desarrollo de que es susceptible, colocando en ella diferentes clases de escalas en todos los tonos, ejercicios, estudios y una colección de melodías fáciles. En cuanto a los estudios concernientes a las posiciones, como podrían muy bien tacharse de demasiado difíciles y no muy bien graduados, hemos intercalado en ellos algunos nuevos y elementales hasta la séptima posición (Alard, 1877, p. 4).

El hecho de que el tratado de Alard (1844) sea aún tomado como referencia pedagógica más de cincuenta años después de su aparición en el mercado nos da una idea de la preeminencia de la escuela franco-belga en la enseñanza del violín no solo en Madrid, sino también en otros muchos conservatorios. Leopold Auer afirmaba haber estudiado en el Conservatorio de Budapest con Ridley Kohne siguiendo la *École de violon* de Alard, “una indicación del hecho de que el objetivo de todos los violinistas era el Conservatorio de París” (*The Violin Family*, 1989, p. 76)³⁰⁴.

Otra obra que aparece aquí es el método para violín de Louis Spohr, reseñado como *Pequeño método de violín con las divisiones del mango, escalas y lecciones para el ejercicio de los dedos y el arco, seguido de piecitas progresivas*. El *Violinschule* de Spohr, aparecido en 1832 y así mismo texto oficial del conservatorio, ejercerá una gran influencia pedagógica en métodos posteriores como el de Joseph Joachim y Andreas Moser (1905), reimprimiéndose a lo largo de más de un siglo, especialmente en los países germanos. El hecho de que se le nombre como “Pequeño método” nos hace pensar que podría tratarse de una adaptación abreviada del método original de Spohr, quien, pese a su carácter “clásico” en el sentido de que no recoge los aspectos más novedosos de la técnica del violín, sí que abarca prácticamente todos los aspectos técnicos del instrumento, a los que el autor añade sesenta y seis estudios para su práctica, algo más de lo que podrían considerarse como “piecitas progresivas”.

³⁰⁴ Así mismo, podemos ver que en este mismo catálogo de Casa Dotesio de 1901 se sigue ofreciendo, junto al los *20 Estudios* y algunas otras obras para violín y piano de Monasterio, las *Fantasías fáciles y brillantes* de Alard (basadas en temas de ópera) y *Tres fantasías originales* de Bériot junto con las habituales adaptaciones de temas operísticos y melodías de carácter popular.

2.2. Los métodos pedagógicos españoles. Una introducción

La escuela franco-belga de violín dominaba el mundo violinístico entre finales del siglo XVIII los inicios del siglo XX en el aspecto pedagógico e interpretativo. Como hemos podido ver, propiciado por los intercambios culturales de las giras de conciertos y las estancias de formación de muchos de los violinistas de la época, que acudían a París o Bruselas para completar su formación, en España esta influencia alcanzaba tanto al repertorio interpretativo como a los textos pedagógicos escogidos en los conservatorios. No olvidemos que el primer método de violín adoptado por el Conservatorio de Madrid fue el *Méthode de Violon* (1803) de Baillot, Rode y Kreutzer, y durante muchos años *L'École du violon* (1844) de Alard permaneció, entre otros, en los programas de la misma institución. La influencia de este último ha sido tal, que aún en 1924 Domingo Lázaro Bayo publica unos *Estudios prácticos y progresivos para los tres primeros cursos de violín en relación con el Método Alard*³⁰⁵. Salvo algunas excepciones, como el método para violín de Spohr, la gran mayoría tanto de obras de repertorio como de métodos y recopilaciones de estudios que se ofrecían en los almacenes de música de la capital eran de autores pertenecientes a la escuela franco-belga. De este modo, los profesores del conservatorio madrileño no solo introdujeron en éste las enseñanzas técnicas de la esta tradición, sino también principios estéticos fundamentales.

Bajo esta inspiración, algunos autores españoles escribieron textos pedagógicos para el violín, fueran recopilaciones de estudios con una base teórica, de carácter elemental para aficionados de nivel más básico u orientados a intérpretes avanzados. Entre estas aportaciones de autores españoles a la didáctica del violín desde el siglo XIX y en adelante, destacan los *Treinta Caprichos para violín* del alumno de Viotti, Felipe Libón³⁰⁶, la colección de *Valses, Estudios y Caprichos* de Andrés

³⁰⁵ Lázaro Bayo, D. (1924). *Estudios prácticos y progresivos: para los tres primeros cursos de violín, en relación con el método Alard*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

³⁰⁶ Para saber más sobre la influencia de Viotti en Libón, véase el capítulo “1. Largo es el camino de la enseñanza : El Conservatorio Superior de Música de Madrid y sus profesores” p. 214 del presente trabajo. Cabe destacar de la visita de Libón a Madrid el hecho de ser uno de los primeros que introdujo en sus conciertos lo que por aquel entonces se conocía como “sonidos flautados”, es decir, armónicos, lo que, en opinión de Eslava causó una gran admiración y efecto (Hilarión Eslava, *Gaceta Musical de Madrid*, 29 de julio de 185, p. 4.). Libón publica sus *Treinta Caprichos para violín solo como op. 15* en 1818 en Milán y París con la casa Ricordi (Kolnener, 1998, p. 451). Años más tarde, en 1855, Breitkopf und Härtel realiza la edición alemana de los mismos, con una reedición posterior ca. 1896.

Rosquellas³⁰⁷, los *Veintiocho ejercicios para violín* de Juan Eusebio Díez, profesor de violín en el Conservatorio de Madrid entre los años 1833 y 1868, y sucesor de Pedro Escudero; el *Método elemental y progresivo de violín* de Miguel Marqués, aparecido en 1870 editado por Romero, y los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín* de Jesús de Monasterio, editados en Bruselas por Schott en 1878. En fecha cercana a 1880 Luis Alonso edita en París su *Le Virtouse Moderne, Technique et Gymnastique nouvelles pour arriver à la plus grande virtuosité sur le violon*. Por otro lado, en el catálogo de Dotesio de 1890 se puede ver así mismo mencionado un *Método para violín* de José María Ventura Casas; debemos suponer ese como el año de su primera edición, ya que no se le vuelve a mencionar en catálogos posteriores, si bien este criterio no es definitivo y no podemos descartar que corresponda a una fecha anterior³⁰⁸. A éstos se pueden añadir los *Ejercicios preparatorios para el estudio del violín* (1898) de Domingo Sánchez Deyá, los *Cien Ejercicios técnico-progresivos para violín* (1898-9) de Andrés Gaos, un *Método para violín* de Juan Manén así como los *Seis Caprichos para violín solo* de Manuel Quiroga (1936-1942).

Pese a que tanto el método de Libón como el de Díez poseen en sí mismo indudable interés, destacando el primero por su importante contenido pedagógico, con una gran demanda técnica dada la fecha en la que fueron compuestas, no trataremos sobre ellos ya que exceden los límites cronológicos del presente estudio al ser compuestos en fecha anterior al periodo tratado. En el caso de la obra de Manuel Quiroga ocurre que la fecha de edición sobrepasa los lindes temporales, pero tanto por la relevancia de su autor, como el hecho de ser alumno de del Hierro y de poder contar con testimonios discográficos de su manera de interpretar, que bien podríamos considerar como heredera de su maestro y que nos pueden valer como muestra de los modos como ejecutante de éste, constituyen razones lo suficientemente válidas como para justificar su inclusión en el presente texto a modo de epílogo.

Por otro lado, métodos y estudios como el de Domingo Sánchez Deyá, al corresponder a un violinista del entorno del Conservatorio del Liceo de Barcelona, y

³⁰⁷ Andrés Rosquellas (1781-1827) fue un músico madrileño perteneciente a una familia muy ligada a la Real Capilla. Consigue una plaza de viola en 1798 ocupando el puesto de Alejandro Boucher, ascendido a su vez tras la muerte de Cayetano Brunetti (Ortega Rodríguez, 2010, Apéndice I, p. 99).

³⁰⁸ Casa Dotesio (1890), *Catálogo de las obras publicadas por esta casa, incluso las del célebre compositor el maestro D. Nicolás Ledesma*, p. 5.

el de Juan Manén, son también mencionados pero no expuestos en profundidad ya que se trata de un ámbito distinto al madrileño.

Los métodos y estudios tratados en este trabajo son aquellos vinculados de alguna manera con el Conservatorio de Madrid y la enseñanza que allí se ejercía.

2.3. *Nuevo método elemental y progresivo de violín* de Miguel Marqués (1870): Un método de iniciación técnica al estilo franco-belga

2.3.1. Miguel Marqués, alumno de Jesús de Monasterio

El mallorquín Miguel Marqués comenzaría inicialmente sus estudios en su ciudad natal con Honorato Nogueras y Francisco Montis, así como con el italiano Foce, con gran aprovechamiento. Sus cualidades como violinista hicieron que con quince años se trasladase a París, en cuyo conservatorio continuaría el aprendizaje del instrumento inicialmente como alumno de Armingaud y posteriormente bajo la tutela de Alard. Poco tiempo más tarde, en 1861, ingresaría por oposición en esta institución pasando a estudiar violín con Massart. En Madrid siguió su formación en el Conservatorio de la capital, donde conseguiría un primer premio de violín teniendo a Monasterio como profesor (DMEH, 1999, vol. VII, p. 202). Será a éste, con quien mantenía una relación de amistad, a quien dedique su método. La buena opinión de Monasterio respecto a Marqués se refleja en las palabras de esta carta dirigida a Barbieri:

18 de enero de 1867

Queridísimo Paco:

Te recomiendo al dador, mi discípulo Marqués, que es de los de punta, para que sin andar en repulgos ni melindres, le des colocación entre los violines 1ºos de tu ya célebre orquesta; advirtiéndote que no te doy por ello las gracias, por ser tú quien indudablemente se las darás por tan buena adquisición a tu siempre affmo.

J. de Monasterio (Barbieri, 1988, p. 754).

Así mismo, Marqués perteneció a la *Sociedad de Conciertos* y ejerció como violinista en el Teatro de Jovellanos. Su éxito como intérprete y compositor hizo que se le

llegara a denominar “el Beethoven español” (Fernández Arbós, 2005, p. 41). Por su formación se distingue en Marqués una clara influencia de la escuela franco-belga. Este método fue escrito antes de 1873, fecha en que aparece reflejada su aparición en el *Calendario Histórico musical* como *Nuevo método elemental de violín*³⁰⁹, por encargo de la Casa Romero, quien lo presentaría ese mismo año en la Exposición Universal. Existe, de hecho un ejemplar datado en 1870 y editado por la propia Casa Romero en la biblioteca del RCSMM³¹⁰. A diferencia de otras obras concebidas para abarcar una enseñanza de la técnica del violín más amplia, la obra de Marqués, así como indica en su título, está dedicada a los rudimentos técnicos más elementales del instrumento y, por lo tanto, orientada a aquellos que se inician en su práctica.

2.3.2. Contenidos y sujeción del instrumento

El *Nuevo método elemental de violín* consta de 38 páginas y está dividida en tres partes, tal y como explica el propio autor en su introducción: una primera sección que trata de la teoría del instrumento, seguida de escalas en todos los tonos así como de ejercicios en los intervalos naturales; una segunda parte donde se expone la teoría y práctica de algunos golpes de arco y otros aspectos sencillos como los puntillos, las síncopas, las notas de adorno y las dobles cuerdas todos ellos en primera posición, y una tercera parte donde se profundiza en la segunda y tercera posiciones con el apoyo de varias piezas de ópera donde se vienen a recopilar todas las materias y dificultades tratadas en el método. Marqués justifica así mismo la no inclusión de otros golpes de arco más complejos y posiciones más altas dado el carácter elemental del tratado desde un punto de vista técnico así como a la poca extensión de la obra, recomendando a aquellos que deseen profundizar en su estudio el método de Baillot, Rode y Kreutzer “que es el más completo de cuantos se conocen y del que tenemos publicada una correcta edición con texto español y que para mayor comodidad de los compradores hemos dividido en ocho entregas” (Marqués, 1873, p. 1). Así mismo, también recomienda la *Escuela del arco* de Carlos [Charles] Dancla, profesor del Conservatorio de París, que Romero también ofrece en su almacén. En cualquier caso, el autor deja claro que la intención primordial de su método no es sino la de

³⁰⁹ *Calendario histórico musical*, Madrid, 1873, p. 97.

³¹⁰ Signatura Inv-1591.

“facilitar estos principios del instrumento que por su naturaleza se hacen siempre pesadísimos y hasta para algunos casi insuperables” (Marqués, 1870, p. 1).

Los consejos y orientaciones que aparecen poseen un carácter eminentemente práctico y están sin ninguna duda orientados a un violinista recién iniciado en el manejo del instrumento. De hecho, el método de Marqués no alcanza más allá de la primera posición en sus dos primeras partes, para adentrarse únicamente hasta la tercera posición en el tercio final de la obra. También podemos deducir su orientación al violinista aficionado en aspectos como las indicaciones que se ofrecen para afinar el violín. Cuando el estudiante no sabe con certeza si su instrumento está correctamente afinado o no, según Marqués, debe recurrir al canto, comenzando a entonar una escala ascendente desde la cuerda de Sol hasta el Re, que será la quinta justa, y así ir ascendiendo a la vez que se comprueba la afinación. La referencia a la máxima de Tartini “per ben suonare, bisogna ben cantare” es clara, así como se da por hecho algo básico en el aprendizaje de un instrumento como el violín como es que el alumno deba de tener un buen oído musical que le permita entonar las notas sin desafinar y la casi obligatoriedad de poseer unos rudimentos previos del lenguaje musical. En casos similares tanto Baillot, como Mazas, Alard, Bériot o Spohr, por citar algunos, demandaban explícitamente la ayuda de un profesor para la afinación del instrumento, con lo que podemos pensar que el de Marqués sea un método orientado también al aficionado autodidacta (Marqués, 1870, p. 4).

Comienza el texto, tal y como viene siendo habitual, con unas láminas en donde se refleja visualmente la postura idónea del cuerpo en la sujeción del violín (citada como fig. 1). Destaca el hecho de que en la imagen que sirve de ejemplo para el sostenimiento del mástil con la mano izquierda, el dibujo muestra un mástil extremadamente corto, con lo que no se aprecia con claridad la normal distancia que debe de haber entre la mano en primera posición y la caja del violín, resultando confusa al parecer que el instrumento se sujeta con la parte interior de la muñeca apoyado en la caja del violín (citada como fig. 2).



Ilustración 21. Mástil extremadamente corto que dificulta la comprensión de la natural distancia entre la muñeca y la caja del instrumento así como de su sujeción en general (Marqués, 1870, p. 1) (RCSMM).

La sujeción del arco con la mano derecha, reflejada en otra imagen, resulta así mismo poco clara. Sin embargo, las indicaciones en referencia a la sujeción del instrumento que acompañan a las figuras en las páginas siguientes son exhaustivas:

La punta del pie izquierdo estará dirigida frente al palo el atril.

El pie derecho debe estar a la distancia como de media cuarta separado del izquierdo, un poco más atrás que este último y la punta algo inclinada hacia la derecha” (Marqués, 1870, p. 2).



Ilustración 22. Sujeción del arco (Marqués, 1870, p. 1) (RCSMM).

Resulta interesante la recomendación que hace el autor acerca de cómo sujetar el violín, que debe de realizarse sobre la clavícula izquierda, inclinándose un poco hacia la derecha para que el brazo derecho no tenga que levantarse demasiado cuando se haya de tocar sobre la cuarta cuerda. El hecho de que Marqués se detenga en indicar la necesaria inclinación del cuerpo del instrumento, algo que suelen pasar por alto otros métodos, previene contra costumbres, como en la primera escuela alemana -tómese el método de Leopold Mozart como ejemplo- donde también se recomendaba inclinar en gran medida el instrumento hacia la derecha. Sin embargo, salvando las distancias temporales, en el caso del alemán esto se hacía para así poder tocar sobre la cuarta cuerda ya que se recomendaba que el brazo derecho, brazo del arco, permaneciera lo más pegado al cuerpo posible. Lejos de esta tradición, Marqués afirma respecto al brazo derecho que el codo nunca debe de levantarse más que la muñeca, salvo cuando se interpreta sobre la tercera o cuarta cuerdas en que se permite levantarlo un poco, para bajarlo inmediatamente después. Alertan así mismo Joachim y Moser (1905, vol. I, pp. 13-14) en su método de 1905 contra la antigua posición del brazo derecho de la tradición alemana “aferrada con mentalidad estrecha y conservadora”, recomendando que el brazo se mueva en libertad en cualquiera de las cuatro cuerdas, siempre y cuando el codo no se levante por encima de la muñeca. Esta tendencia de una primera escuela alemana del violín de levantar excesivamente el hombro provocará también la reacción antagónica de los violinistas franceses y belgas. El comportamiento del codo y su mayor o menor elevación parecen ser una cuestión de relevancia a la hora de determinar las características de una escuela u otra. La denominada como escuela rusa, de la que Henri Wieniaswski fue uno de los iniciadores, si bien no por nacimiento, pues era polaco³¹¹, sino por la labor de enseñanza que llevó a cabo en el Conservatorio de San Petersburgo, fue criticada por muchos por una elevación excesiva del codo derecho así como por una mayor presión sobre la vara del arco con la segunda falange del dedo índice.

2.3.3. El ejercicio de las escalas como estudio consciente

El autor advierte que antes de embarcarse en el estudio de las escalas, las cuales aborda inicialmente con Sol M en vez de Do M por considerar esta escala de mayor facilidad, se debe de realizar previamente lo que él denomina como “ejercicio

³¹¹ Wieniawski había nacido en Lublin (Polonia) en 1835, es decir, mientras ésta estaba gobernada por Rusia.

mental”. Esta reflexión previa consiste en conocer y ser consciente de la situación de los tonos y semitonos tanto en las escalas mayores como en las menores, para así saber de antemano la colocación y distancia entre los dedos de la mano izquierda. Resulta curioso que Marqués no se refiera a esto como meramente un estudio previo del solfeo, sino que llama al estudio consciente, recalcando el hecho de que es algo que hay que tener en mente en el momento justo previo a comenzar la práctica de las escalas (Marqués, 1870, p. 5).

Con el estudio de las escalas de Si M, Sol# m, Fa# M, Re# m, Do# M y La# m así como sus correspondientes escalas enarmónicas (“iguales al oído (-) pero que la notación y los dedos son distintos”) Do b M, La b m, Sol b M, Mi b m, Re b M y Si b m, y posteriormente de los intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava, se cierra la primera parte del método.

Se inicia la segunda parte recomendando el autor el estudio previo de las escalas en el tono en que esté la lección a estudiar para así acostumbrar al oído a la tonalidad y asegurar la afinación. A continuación propone una serie de sencillos ejercicios de distintas articulaciones a interpretar con todo el arco, la mitad del arco y las distintas variantes según las ligaduras propuestas. Es en estas notas ligadas cuando introduce el uso del cuarto dedo para los intervalos descendentes en vez de la cuerda al aire, que hasta entonces había evitado en la interpretación de las escalas. La introducción de las nuevas dificultades se realiza de manera muy progresiva, coloquial y eminentemente práctica, asegurándose la comprensión del ejercicio, como en el caso de la interpretación de los mordentes y apoyaturas, para lo cual no duda en realizar indicaciones de este tipo: “Para que no le quepa duda al alumno entre la apoyatura y el mordente, marcaremos con una pequeña *a* aquellas, y con una *m* éstos” (Marqués, 1870, p. 19). Un tratamiento somero de los trinos y las dobles cuerdas que adolece de una mayor profundización, cierra la segunda parte del método.

Con la tercera sección se inicia el estudio de la segunda y tercera posición, tratándose ésta en escalas, llamando siempre, como viene siendo habitual, a la comprobación de la afinación con las cuerdas al aire. Posteriormente se ofrecen ejercicios en donde se alternan las tres posiciones y se practica el *portamento*. Marqués ofrece a continuación varios fragmentos de óperas célebres con acompañamiento de un segundo violín en donde se presentan las dificultades tratadas en el texto. Estos son: un tema variado de *La Sonámbula* de Bellini, el *Quinteto* del final de la misma obra y

la *Introducción* de Marta de Flotow. Estos fragmentos, tal y como se presentan, no poseen una gran dificultad de ejecución, sin embargo, sí que resultan de una complejidad mayor a la ofrecida en los estudios previos, introduciéndose unas dobles cuerdas de cierta dificultad así como por primera vez el *pizzicato*.

El método de Marqués posee, tal y como indica su nombre, un carácter a veces excesivamente elemental, por lo que en un principio nos parece que hubiera sido concebido para aprender las mínimas bases de la técnica violinística con el fin único de interpretar las piezas recogidas al final del mismo. Sin embargo, su claridad en las explicaciones y tratamiento progresivo en la presentación de los ejercicios le otorgan valor propio. Así mismo, este texto resulta particular por ofrecer únicamente los rudimentos más básicos de la técnica, si bien no era otra la intención del autor que facilitar los conocimientos fundamentales sobre el instrumento, aspectos sobre los que otros métodos más amplios pasan superficialmente.

2.4. Veinte Estudios Artísticos de Concierto de Jesús de Monasterio (1878): la Escuela completa

2.4.1. Un método oficial en los conservatorios de Madrid y Bruselas

Con el subtítulo de *Veinte estudios para perfeccionar la técnica del violín (20 Études artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d'un second violon écrites chacune sur une, ou plussieres difficultés spéciales, et formant une récapitulation des principaux effects d l'instrument)*, esta obra es inicialmente publicada por la casa Schott Frères de Bruselas en 1878³¹². Está dedicada a “su Alteza Real, María Isabel de Borbón, Princesa de Asturias” y formaba parte del programa de estudios de los Conservatorios de Madrid y Bruselas, como podemos ver en su portada y como viene reflejado en el Anuario de 1884 de la institución belga. Este dato viene refrendado además por los comentarios recogidos en la carta que le dirige Andrés Gaos a Monasterio en 1895³¹³. Así mismo, Rafael Hernando, como Presidente de la

Comisión de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid,

³¹² La BNE posee un ejemplar de esta obra con dedicatoria de Jesús de Monasterio “a mi ilustre compañero D. Fco. Asenjo Barbieri, su admirado y buen amigo J. De Monasterio” con fecha y firma de Febrero de 1879 (Signatura M/3918(1)).

así como Víctor de Mirecki y Rafael Pérez en labor de secretario, en informe dirigido al director de la institución, Emilio Arrieta, declaran a este respecto:

Esta Comisión opina, en su leal saber y entender: que la notabilísima obra que ha examinado, es de gran conveniencia para los que artísticamente se dedican al estudio del Violín, y por lo tanto, será justísima su adopción como obra de texto en ésta Escuela; que debe poseerla todo violinista estudioso; que es digna de figurar en cualquier biblioteca musical; y finalmente, que por el plausible motivo de estar dedicado tan superior trabajo al mejoramiento de la enseñanza que su autor dirige en este centro oficial, de lo cual resultará nuevo lauro para el cuerpo profesional de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el Señor de Monasterio merece, ante todo, el más cumplido pláceme de sus compañeros.

Madrid 19 de febrero de 1878

Rafael Hernando (presidente)

Víctor de Mirecki

Rafael Pérez (secretario) (Monasterio, 1878, p. 6).

Su adopción tanto como libro de texto en los conservatorios de Bruselas y Madrid hace que éste, al menos en su primera edición, aparezca tanto en español como traducido al francés. El catálogo de obras del almacenista y editor Pablo Martín de 1886 menciona ya esta obra³¹⁴, que años después seguiría en pleno vigor tal y como podemos comprobar en los anuncios de la misma aparecidos en el Catálogo de casa Dotesio de 1901, donde se ofrecen divididas en dos volúmenes por un precio cada uno de ellos de 7,50 ptas., cantidad muy superior al de cualquiera de sus otras obras ofertadas, cuyo precio máximo alcanza las 3 ptas., caso de *Adiós a la Alhambra*, *Fiebre de Amor* y *Melodía*³¹⁵.

³¹³ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545. Para un examen detallado de esta misiva véase el apartado “1. Largo es el camino de la enseñanza : El Conservatorio Superior de Música de Madrid y sus profesores” p. 214 del presente trabajo.

³¹⁴ Pablo Martín (1886), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 4.

³¹⁵ Casa Dotesio (1901), *Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya*, p. 2.

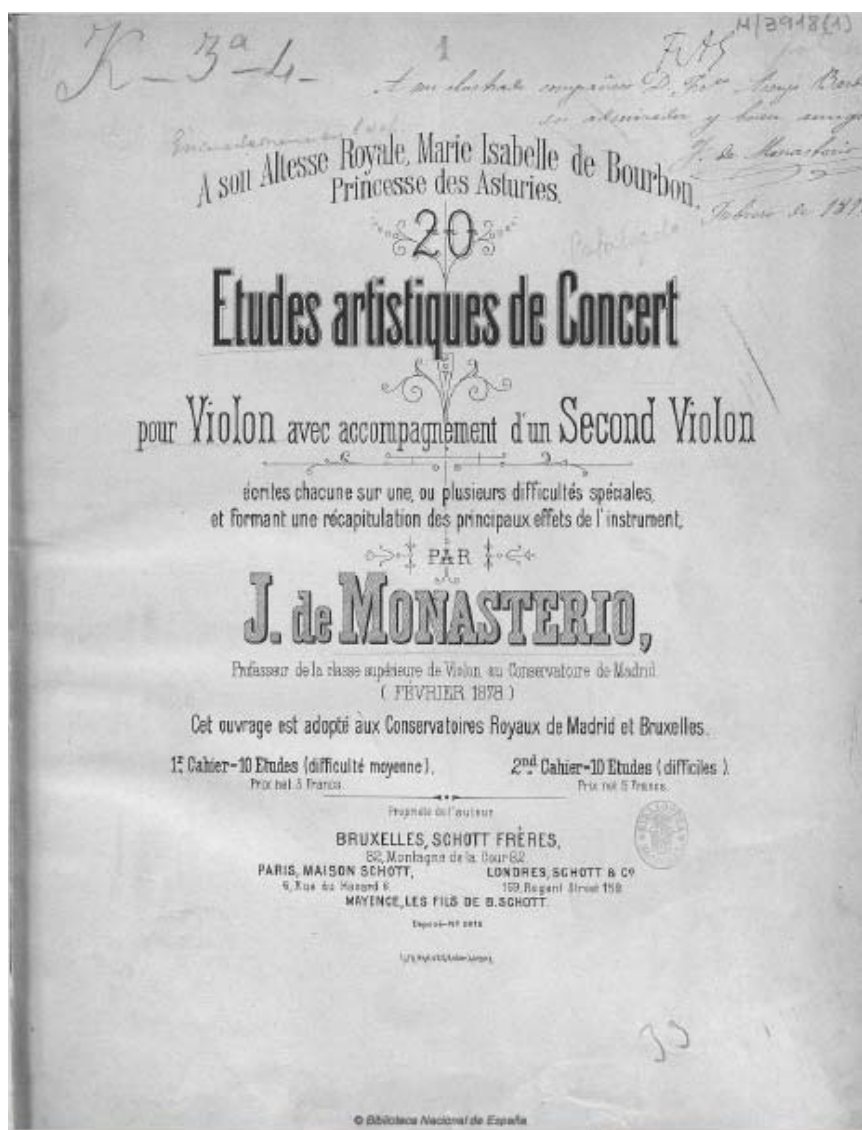


Ilustración 23. Anteportada de los 20 Estudios artísticos de concierto (1878) de Jesús de Monasterio con dedicatoria manuscrita a Francisco Asenjo Barbieri en el ángulo superior derecho (BNE).

Esta obra alcanzaría un gran éxito, como queda refrendado en las misivas intercambiadas entre Monasterio y la Infanta María de la Paz de Borbón. En carta del 26 de Octubre de 1894 (Ribó, 1978, p. 143), ésta le pide que le envíe un ejemplar, a lo que responde casi un mes más tarde Monasterio prometiéndole su envío (Ribó, 1958, p. 144). El 28 de febrero de 1895 Monasterio le escribe estas palabras a la infanta:

Madrid, 28 de Febrero de 1895

Serma. Sra. Infanta D^a Paz de Borbón.

Desde que tuve la honra de contestar a la afectuosa carta que V. A. se dignó dirigirme, en la que, después de recomendarme a Pilar Mora, se servía pedirme los Estudios para dos violines, he estado aguardando a recibir ejemplares de esta obra, pues ni uno solo quedaba en Madrid, habiéndose agotado la última tirada. Escribí a Bruselas, donde se había hecho la edición, y a pesar del mucho tiempo transcurrido desde entonces hasta ayer no me han enviado nuevos ejemplares (Ribó, 1978, p. 146).

José María Esperanza y Sola en 1879 en *Crónica de la Música* alaba la obra de Monasterio destacando un aspecto relevante de la misma: la inclusión exhaustiva de todas aquellas dificultades técnicas del instrumento dignas de estudio, ejemplo del espíritu concienzudo y perseverante del autor:

Los veinte [estudios] de que la colección se compone, condensan, por decirlo así, cuantas pueden presentarse en la práctica y se encuentran desparramadas en los autores, llevando su escurpulosidad y espíritu de investigación hasta el punto de que algunas de las que se ocupa ni Alard ni Beriot las mencionan en sus métodos, y de otra tan solo Fiorillo la indica³¹⁶.

Poco después, ese mismo año, también *La Ilustración católica* se hacía así mismo eco de su aparición en el mercado:

La casa Schott, de Alemania, acaba de publicar una elegante edición de los *Estudios artísticos de concierto para violín*, obra de nuestro compatriota el inspirado compositor y célebre violinista don Jesús de Monasterio. El sabio director del Conservatorio de Música de Bruselas, M. Gevaert, dice de esta obra que es “digna de figurar en honrosísimo puesto en la literatura contemporánea del violín, y de llamar la atención de los verdaderos y concienzudos artistas”³¹⁷.

2.4.2. Variedad y progresividad. Análisis técnico de la obra

Los *Veinte Estudios* de Monasterio cubren de manera progresiva en dificultad creciente cada uno de los aspectos más relevantes de la técnica violinística tanto de la mano izquierda como del brazo derecho a un nivel medio-alto. Cada una de estas

³¹⁶ Esperanza y Solá, J. M. (1879). *Crónica de la música*, núm. 19, 30 de enero de 1879, pp. 2-3.

³¹⁷ *La Ilustración católica*, núm. 32, 28 de febrero de 1879, p. 6.

características técnicas propias son presentadas de manera exhaustiva en todas, o casi todas, sus variantes posibles, y constituyen sin duda buena muestra de su experiencia como profesor.

Obra premiada con la Medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1878³¹⁸, su valor pedagógico alcanza nuestros días, cuando aún sigue vigente en los programas de distintos conservatorios. Entre todos, sus estudios más conocidos son los núm. 12 y 17, incluidos en la *Antología de estudios para violín* que Antonio Arias recopiló en 1962, editada en varios volúmenes por Real Musical en 1980.

El prólogo corre a cargo de Gevaert quien presenta a Monasterio como fundador “allende los Pirineos una escuela de jóvenes violinistas que, sin dejar de distinguirse por cualidades propias del temperamento del país, se liga por sus principios con la escuela belga” (Monasterio, 1878, p. 3). Gevaert llega incluso a afirmar de estos estudios que representan una “escuela completa” del instrumento, en la que no se ha omitido ningún elemento técnico (Monasterio, 2002, p. 5). En este sentido cita como particularmente interesantes el Estudio 14º, dedicado a las octavas; el 16º, dedicado a los trinos; el 17º, a los sonidos armónicos, y el 18º, al *pizzicato*.

Estos estudios están escritos a dúo con un segundo violín al modo de otras colecciones como los *Estudios en todas las posiciones* de Baillot, los *3 Grandes Estudios op. 43* de Bériot, los *Estudios Brillantes op. 39* de Mazas o, en la escuela alemana de violín, los *Estudios op. 45* de David. Sin embargo, no posee este segundo violín únicamente la labor de acompañamiento, ya que en muchas ocasiones sustituye en la melodía al primero, alternándose entre ambos el papel principal en la obra. Así mismo están concebidos de manera brillante por el autor de modo que faciliten la transición entre el ejercicio puramente mecánico orientado a desarrollar la habilidad técnica y la interpretación que implica una exigencia estética, de ahí que no resulten de ningún modo accesibles ni recomendables a los estudiantes principiantes.

El primer estudio con el que se abre la obra, el *Estudio núm. 1, estudio melódico y de saltillo*, recuerda inmediatamente al *Capricho núm. 16* de Paganini. Otros autores tratarán también este golpe de arco, dedicándole obras y ejercicios, entre los más conocidos, el *Estudio núm. 1* de *L'École Moderne op. 10* de Wieniawski o el *Estudio núm. 25* de *L'École du violon* de Alard.

³¹⁸ *Crónica de la música*, núm. 6, 31 de octubre de 1878, p. 4.

Este *Estudio núm. 1* de Monasterio posee dos partes claramente diferenciadas. La primera posee ese carácter melódico que especifica el título. Debe interpretarse en *cantabile* y está acompañada por el segundo violín en *pizzicato*. En su segunda parte aparece el *saltillo* o *sautillé* en la parte que interpreta el segundo violín, adoptando esta vez el primero el rol de acompañante. Este *sautillé* debe de ejecutarse manteniendo el control del arco pese al aumento en la velocidad *-piu mosso-* y sin perjuicio de la línea melódica a pesar de las notas de adorno y extensiones de la mano izquierda, entre otras dificultades técnicas con las que el intérprete debe enfrentarse. Las indicaciones de dinámica son un ejemplo de la preocupación de Monasterio por dotar a la obra de carácter musical y alejarlo de la aridez de ciertos estudios técnicos. El rango dinámico abarca desde el *fortissimo* hasta el *pianissimo*, así como aparecen *crescendo* y *diminuendo*, entre otras. Resulta innegable la belleza de la melodía, que propició su adaptación para orquesta, tal y como Gevaert explica en el prólogo a la obra, siendo numerosas veces interpretada en los programas de concierto con el título de *Estudio de Concierto* por la *Sociedad de Conciertos*. De hecho, la belleza de algunos de los otros estudios, como el *Estudio núm. 15* sobre la cuarta cuerda en estilo andaluz y el *núm. 13*, de dobles cuerdas ininterrumpidas, así mismo son resaltados como merecedores de ser interpretados en conciertos públicos o de constituir piezas de concierto, con la sola sustitución de la parte correspondiente al segundo violín por un acompañamiento de piano. Mateu, en la edición revisada por él, destaca “el amplio desarrollo de los aspectos técnicos, los planteamientos de forma y su refinada armonía -que justifican el calificativo *Artísticos de Concierto*” (Monasterio, 2002, p. 4).

El *Estudio núm. 15* está enteramente dedicado a la interpretación sobre la cuarta cuerda, alcanzando como nota más aguda un La dos octavas por encima de la cuerda al aire. Así mismo, posee un estilo definido por el autor como “andaluz”, que éste plasma en giros melódicos, ritmos punteados, numerosos pasajes en grados conjuntos y la ornamentación en forma de *apoggiaturas*. Este trabajo resulta un excelente ejemplo de cómo Monasterio concede especial importancia al aspecto estético y musical de sus obras, no limitándose a escribir un arduo y seco ejercicio para el desarrollo de la técnica sino prestando especial atención al valor musical de lo escrito, es por ello que la correcta ejecución del estilo de la obra, de su carácter y su correcta afinación son los principales desafíos de este estudio. Pese a que la interpretación de pasajes enteramente en la cuarta cuerda era un recurso utilizado

desde hacía tiempo por virtuosos como Viotti, la referencia más inmediata son las interpretaciones de Paganini de obras como su *Plegaria de Moisés* o un *Tema variado* que éste ejecutaba enteramente sobre el bordón afinado en Si bemol y que Habeneck (1842, pp. 171-175) recoge en su método para violín. Sin embargo, también existen otros, como el propuesto por Woldemar (1800, p. 58) años antes en su método para violín, que no por resultar menos conocido deja de ser interesante. Sobre la manera de abordar este tipo de estudios, en referencia a Paganini, resulta de especial relevancia la nueva edición del método de Mazas de 1891, retitulando *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques et des pizzicato d'après Paganini* en donde éste incluye consejos para el aprendizaje de técnicas novedosas en su momento, entre ellas, la interpretación sobre la cuarta cuerda.

Monasterio vuelve a tratar los golpes de arco saltados en sus *Estudios núm. 4 y 5*, dedicados a los *arpeggios* saltados en tres y cuatro cuerdas respectivamente. El golpe de arco a utilizar es el *ricochet*. En ambos estudios la melodía le corresponde al segundo violín -*cantabile* con un *pizzicato* intercalado- mientras el primero realiza *arpeggios* de acompañamiento en *ricochet* a lo largo de toda la obra. Estos *arpeggios* van recorriendo las tres o cuatro cuerdas en cada caso en un intento claro de marcar la práctica de los mismos tanto en arco arriba como en arco abajo. Respecto al *núm. 5*, Mateu recomienda practicar los *arpeggios* tanto como bloques de acordes como dobles cuerdas con la idea clara de mejorar la afinación y agilizar la preparación de los dedos de la mano izquierda. Un estudio previo del *Estudio núm. 19* de los *24 Estudios y caprichos op. 35* de Dont, dedicado así mismo al *ricochet* en una gran variedad de *arpeggios*, supondría en este caso una buena preparación tanto para la afinación como para el control del arco -especialmente arco arriba- antes de enfrentarse con este estudio de Monasterio, de mayor dificultad técnica.

Monasterio continúa con el ejercicio de los golpes de arco con el *Estudio núm. 6*, dedicado al “picado ceñido y volante”, es decir, al *staccato serré* y *staccato volante*, y el *Estudio núm. 9* para el *staccato ricochet*. El *Estudio núm. 6* destaca por la variedad de combinaciones de *staccato* que ofrece, desde una posibilidad más pegada a la cuerda -*serré* o ceñido a la cuerda- hasta un *staccato volante*, que abandona momentáneamente la cuerda para su ejecución; así mismo éste se presenta en numerosas posibilidades: arco arriba y arco abajo, diferentes ritmos, dobles cuerdas, distribuciones desiguales del arco y diferentes bariolages entre otros. Especialmente

interesante es el fragmento que a partir del compás 33 alterna en el primer violín la interpretación sobre la tercera y la cuarta cuerda. La influencia de estudios como el *Capricho núm. 7* de Rode, en donde el *staccato* es empleado bajo una gran variedad de matices de carácter, así como el *Estudio núm. 4 del op. 10* de Wieniawski, resulta clara en este caso.

En el *Estudio núm. 9* se trata el *picado elástico* o *de rebote (ricochet)* en todas sus variantes hasta las más complicadas, como en el caso de *arpeggios* en *ricochet* en cambios de cuerda. Así mismo, una de las claves del estudio se basa no solo en la sincronización entre la mano izquierda y el arco, sino también en la coordinación entre ambos violines, en cuya justeza rítmica está la esencia para producir un sonido unísono y limpio. El *ricochet* es un golpe de arco ampliamente tratado por Baillot en su método *L'Art du violon* (1834), así como posteriormente por Joachim y Moser en su *Violinschule* (1905).

El *Estudio núm. 2, del cambio continuo de cuerdas*, donde nunca dos notas consecutivas deben ejecutarse en una misma cuerda -con la excepción de las dos notas finales-, es citado por M. Gevaert en el prólogo del texto como verdadera obra de arte y de paciencia. El cambio continuo de cuerdas fue extensamente tratado por los miembros de la escuela franco-belga: Kreutzer le dedica dos de sus estudios (los núm. 14 y 29), Alard su *Estudio núm. 16* y Dont el núm. 3 de su op.37, por citar algunos.

En este caso la dificultad cae plenamente sobre el primer violín, quien debe de hacerse con una digitación muy meditada para conseguir interpretar las seis notas que comprenden cada una de las ligaduras sin hacer notar los cambios de posición, que deben de interpretarse suaves y sin pérdida del *tempo* así como tratando de mantener el *cantabile* en todo momento.

Por otro lado, Monasterio concede especial importancia a las posibilidades polifónicas del instrumento, que son tratadas extensamente en varios de los estudios, concretamente en los núms. 10, 13, 14, 19 y 20. El *Estudio núm. 10* está dedicado en exclusiva a las dobles cuerdas lo que lo emparenta con estudios de otros autores, como los núm. 32 y 33 de Kreutzer a los que supera al ofrecer una mayor variedad de posibilidades interválicas dentro de una octava (segundas mayores y menores, terceras, sextas y séptimas, así como cuartas, quintas y octavas tanto justas como

aumentadas y disminuidas). De nuevo, la mayor dificultad que se presenta, además de la consiguiente respecto a la afinación, es la ejecución de estas dobles cuerdas manteniendo un aire *cantabile* y sin privarlo de la musicalidad de su melodía, excelentemente armonizada.

El *Estudio núm. 13* trata así mismo de las dobles cuerdas pero en este caso interrumpidas, con lo que su objetivo principal, tal y como se desprende de las indicaciones iniciales de Monasterio, es el de “no interrumpir el canto al ejecutar las notas sueltas que le sirven de acompañamiento”. De nuevo es también la sincronización del primer y segundo violín un elemento fundamental del estudio, dificultada por la alternancia de notas y silencios, especialmente cuando este último dobla la melodía principal en terceras.

El *Estudio núm. 14* trata las octavas en dobles cuerdas quebradas, elemento que facilita su correcta afinación cuando éstas son interpretadas en dobles cuerdas simultáneas. Estas octavas aparecen a lo largo de la parte del primer violín, siendo el segundo violín relegado a ejecutar una melodía de acompañamiento. Para dotarlas de sentido musical, Monasterio incluye golpes de arco como el *detaché*, *martelé* o *spiccato*, que deben interpretarse sin perder el sentido lírico de la obra incluso en los pasajes más difíciles cuando aparecen intervalos de décimosexta así como octavas cromáticas. Monasterio no realiza indicaciones sobre la digitación a utilizar salvo en alguna ocasión cuando sugiere el uso del cuarto dedo para la nota superior cuando la nota inferior es pisada, estableciendo uno de los dos modos en que se pueden ejecutar las octavas, e indicando el segundo dedo cuando la nota inferior es en cuerda al aire. No existe sugerencia ni mención alguna acerca de otra posibilidad de interpretar las octavas: utilizando el primer y el tercer dedo en alternancia con el primero y cuarto, modo en como se evita la tensión propia del movimiento de la mano izquierda en bloque. Este último sistema resulta muy adecuado para la interpretación de estudios dedicados a la práctica de las octavas, como el *Estudio núm. 23* de Kreutzer³¹⁹.

³¹⁹ La edición utilizada de los *Estudios* de Kreutzer para el presente trabajo es la publicada en París en 1805 por el *Magasin de musique dirigé par Cherubini, Mahul, Kreutzer, Rode, Isouard et Boieldieu* por ser la más reciente a la fecha de su primera edición que ha llegado a mis manos. No hay que olvidar que las primeras ediciones de esta obra (ca. 1769) estaban compuestas por 40 estudios y no 42, generando un debate en el que algunos investigadores, como Benjamin Cutter, no dudan en afirmar que los núms. 13 y 24 fueron añadidos por un revisor francés posterior, por lo que la numeración de los mismos puede verse modificada según las ediciones (Stolba, 1979, p. 244).

El *Estudio* núm. 19 aborda especialmente la práctica de los acordes pero también el de las dobles cuerdas de variada interválica. Ambos violines, tanto el primero como el segundo deben enfrentarse a similares dificultades, entre las que destaca, como elemento más llamativo, la alternancia de su ejecución con el arco y en *pizzicato*. Posee un carácter de *Marcha*, presentado con un ritmo punteado en la célula melódica que comprende los dos primeros compases, así como un pasaje *Resoluto* al talón y *fortissimo* para finalizar con dobles cuerdas y acordes con el arco inicialmente ceñido (*serré*) y después saltado (*sautillé*). El estudio de las posibilidades polifónicas del instrumento ya había ido tratado por Paganini en varios de sus caprichos, en concreto el 4, 7, 9 y 22, que Monasterio probablemente toma como modelo.

El *Estudio* núm. 20 vuelve a tratar las dobles cuerdas en diversas variantes: unísonos, décimas, séptimas disminuidas, así como el trémolo de orquesta, y de nuevo la referencia a Paganini es evidente (*Caprichos* 4, 20, 23 y 24), si bien es un aspecto técnico muy tratado por los principales métodos de violín: Baillot (*Estudio* núm. 23 de *L'Art du violon*), Alard (*Estudio* núm. 27) o Wieniawski (*Estudios* núm. 1, 5 y 8 de sus *Estudios o Caprichos op. 18*) ya que forma parte fundamental de la técnica del instrumento. Si el violín primero comienza con la interpretación de notas al unísono, éstas pronto devienen en décimas en dobles cuerdas para, más tarde mostrar ambas en forma quebrada, siendo éste el mejor modo de comprobar y practicar su afinación. Las séptimas disminuidas aparecen a modo de puente de unión entre las partes que componen esta obra. El trémolo de orquesta viene presentado tanto como trémolo *serré*, es decir, ceñido a la cuerda, y trémolo *sautillé*, es decir, saltado, en relación con la dinámica, indicando su ejecución saltado “sobre el mástil” en los casos de *pianissimo* y ceñido en los *crescendi* y *fortissimo*.

Los estudios dedicados al trémolo son los núm. 7, 8 y 12 (como hemos visto, el núm. 20 aborda, entre otras materias, el trémolo de orquesta). El *Estudio* núm. 7, dedicado al trémolo de dos notas, deja toda la dificultad de ejecución al primer violín, mientras el segundo se limita a realizar un sencillo y discreto acompañamiento. La dificultad reside en el control del arco, cuyos golpes deben de mantener la uniformidad tanto en arco arriba como en arco abajo.

El *Estudio* núm. 8 viene a ser la continuación natural del anterior, si bien ahora el control del arco se debe de realizar sobre grupos de tres notas. El trémolo de la mano

izquierda es abordado en el *Estudio núm. 12*, el cual resulta inevitable relacionar con el *Estudio núm. 19 Con moto* de Bériot, en donde así mismo se debe aplicar el trino en intervalos diferentes. Para Bériot (1857, p. 144) el trino de la mano izquierda, denominado *tremolo coulé* o trémolo ligado resulta uno de los recursos más enriquecedores de la técnica violinística, ya que nos permite escuchar una armonía de tres sonidos simultáneos. Otra referencia importante en este aspecto es el *Capricho núm. 6* de Paganini. En el de Monasterio, el primer violín debe de interpretar una melodía a la que acompañar con la ejecución a su vez de un pasaje en trémolo, especialmente en intervalos de tercera, cuarta y quinta, desarrollando la flexibilidad de los dedos de la mano izquierda y su relajación, aspectos esenciales a la hora de obtener la igualdad rítmica. Por su parte, el segundo violín también realiza una labor de acompañamiento, bien sea doblando la melodía principal, bien mediante la ejecución en *pizzicato*. Monasterio recalca la importancia de mantener y no perder la melodía con la indicación inicial de *ben marcato il canto*.

Otro estudio que resulta también excelente para desarrollar la agilidad de la mano izquierda es el *Estudio núm. 11*, dedicado al movimiento continuo. En éste la mayor dificultad reside en la correcta coordinación entre la mano izquierda y el arco, con lo que sería recomendable su estudio previo con ritmos picados.

Fundamental para el estudio de la afinación resulta el *Estudio núm. 3*, sobre las escalas cromáticas y diatónicas. La variedad en la presentación de las escalas (descendentes, ascendentes, en dobles cuerdas, en distintas longitudes que llegan hasta las tres octavas o variadas articulaciones) hacen que la planificación de los arcos y la digitación sea fundamental. Así mismo, permite explorar tonalidades no habituales en el repertorio violinístico, otro punto a favor para el perfeccionamiento de la afinación. Para la interpretación de las escalas cromáticas, si bien Woldemar (1800, p. 44) recomendaba utilizar el *glissando* del dedo a lo largo de la cuerda, por la digitación que ofrece Monasterio deducimos que opta por un sistema más moderno que combina tanto el deslizamiento de los dedos como la digitación, con una presión mínima de éstos sobre el diapasón -*alla Sarasate*- para evitar falsos acentos con el arco y, de este modo, mantener la claridad y nitidez en las ejecuciones rápidas de las escalas cromáticas. Ejemplos de estudios de escalas cromáticas donde se recomienda el uso de este sistema “mixto” son el *Estudio no, 14* de Alard o el *Estudio cromático* de Bériot.

El *Estudio* núm. 16 está dedicado a los trinos y las notas de adorno, apareciendo los primeros en diferentes variedades: en dobles cuerdas, en octavas, en sonidos armónicos o en escalas cromáticas. Por otra parte, además de los trinos, surgen otros como *acciaccaturas* o *appoggiaturas*. Kreutzer dedica ocho de sus 42 *Estudios o Caprichos* de Kreutzer a los trinos, entre los cuales destaca el núm. 15 ya que, al igual que el de Monasterio, aúna tanto la práctica de los trinos como de las notas de adorno. Sin embargo, Monasterio resulta más eficaz cuando es capaz de aunar multitud de variedades de trinos y notas de adorno en un solo estudio dotándole además de un logrado sentido musical. Otro estudio al que merece la pena mencionar en este aspecto es el núm. 6 de los 24 *Estudios y Caprichos* de Dont.

Respecto a los sonidos armónicos, éstos son tratados por Monasterio en el *Estudio* núm. 17 tanto en su variedad natural como artificial y de dobles armónicos, inicialmente de una manera más simple para ir ganando en complejidad según avanza la obra. Pese a que los armónicos simples ya habían sido empleados por Mondonville y Ferrari, la gran referencia en cuanto al uso de los armónicos en todas sus variedades es Paganini con obras como la 3ª *variación sobre un tema de Weigl*. Pese a la opinión reticente de algunos de los miembros de la escuela franco-belga a su uso, Mazas dedica la parte final de su *Méthode* (1830) a los sonidos armónicos simples y dobles convirtiéndose, junto con Guhr, en una referencia tan importante en el estudio de los armónicos³²⁰ que el propio Baillot (1834, p. 404) recomienda recurrir a él para su estudio detallado pese a haber alertado en su método del abuso de técnicas como los sonidos armónicos en las dobles cuerdas por el riesgo de que la interpretación caiga en un exceso de virtuosismo en detrimento de la musicalidad de la obra. Por su parte, Alard en *L'École du violon* (1844) únicamente dedica su *Estudio* núm. 25 a los sonidos armónicos y el *pizzicato* de la mano izquierda. Bériot, gran representante de la escuela belga de violín y profesor de Monasterio en Bruselas, quien aunaría la elegancia y dominio del arco parisinas con los recursos violinísticos paganinianos, trata sin embargo los sonidos armónicos de manera aséptica en su *Méthode du violon* (1857).

El *Estudio* núm. 18 es el dedicado al *pizzicato* con la mano derecha y con la izquierda, y posee la dificultad añadida de algunos fragmentos en dobles cuerdas. De

³²⁰ Tan seguro está Mazas del papel enriquecedor de la interpretación de los sonidos armónicos, que en una revisión de su método cambiará su título a *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques et des pizzicato d'après Paganini* (1891).

nuevo resulta esencial la coordinación entre ambas manos en la alternancia entre las indicaciones de *arco* y *pizz.* La mayor dificultad de las añadidas por Monasterio aparece cuando se debe de ejecutar ciertos pasajes con el arco *ricochet* en alternancia con *pizzicato* de la mano izquierda.

En los estudios de Monasterio vemos una gran influencia de los de Alard, si bien los supera en complejidad; no olvidemos que los del español están orientados a estudiantes de cursos avanzados. Son obvias así mismo las referencias a otras colecciones de estudios anteriores, como los estudios de Kreutzer que, si bien doblan en número a los de Monasterio, comparten con él el sentido no progresivo sino técnico en la disposición de las dificultades. Además, coinciden en la preocupación por restar aridez al estudio dotando a éstos de un sentido musical, pese a que a los estudios de Kreutzer no podamos llegar a calificarlos como “de concierto”. El mejor ejemplo de este propósito lo encontramos en el *Estudio núm. 1* de Monasterio, el cual, como hemos reseñado, llegó a adaptarse para orquesta formando parte del repertorio de los programas de la *Sociedad de Conciertos*. En el catálogo de dificultades técnicas, ambos presentan estudios para la práctica de aspectos como dobles cuerdas, *staccato* y trinos, entre otras, sin embargo, Kreutzer pasa por alto algunos otros que sí refleja Monasterio, como son los sonidos armónicos, en la cuarta cuerda y el *ricochet*. Además, Monasterio resulta más creativo a la hora de presentar cada una de las dificultades técnicas, exhibiendo una variedad absoluta de éstas en cada uno de los estudios, llenos de posibilidades. Los estudios de Kreutzer generalmente se concentran en un aspecto técnico en particular, a diferencia de los *24 Etudes and Caprices op. 35* de Dont -más virtuoso y menos pedagogo que éste-, en donde se tratan varios aspectos en la misma obra y que, en este sentido y en su mayor musicalidad, estarían más cerca de los de Monasterio. Mucho más virtuosos que los de Kreutzer, Dont o Alard, y merecedores, como se ha venido diciendo, de ser interpretados en conciertos públicos, los *Veinte estudios* de Monasterio estarían más cerca de otros estudios de concierto como el *Capricho op. 1* de Paganini, la *École-Moderne op. 10* o los *Études-Caprice op. 18* de Wieniawski.

Por su incuestionable valor pedagógico, fruto de la vasta experiencia de Monasterio como profesor, así como por su eminente valor musical, los *Veinte Estudios* poseen valor propio para formar parte tanto del repertorio violinístico de concierto como del

corpus de libros de texto de nivel avanzado y de perfeccionamiento en cualquier conservatorio y escuela superior de música.

2.5. La ambición hacia el virtuosismo: *Le Virtuose Moderne* (1880) de Luis Alonso

2.5.1. Las aspiraciones de un método internacional

Nacido en Málaga en 1855, Luis Alonso comienza sus estudios de violín con Regino Martínez en la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica de Málaga, que posteriormente, en 1880, tomaría el nombre de Conservatorio María Cristina. Gracias a sus dotes, continuaría su formación en el Conservatorio de París y, posteriormente, en el de Bruselas, donde conseguiría el Premio extraordinario de violín en 1885 (DMEH, 1999, vol. I, pp. 378-379).

Este texto de Alonso, cuyo título completo dice así: *Le Virtuose Moderne. Technique et Gymnastique nouvelles pour arriver à la plus grande virtuosité sur le violon. Méthode spéciale pour l'archet, pour le 4ème, 3ème, 2ème et 1er doights de la main gauche avec une suite de préludes Allegros, Cadences et variations*, está editado en París por Ch. Nicosias y en Bruselas por R. Paternotte Gaucheron en fecha cercana a 1880 y está dedicado “al exmo. Señor Conde de Morphy”. Su importancia, entre otras razones, pese a no estar directamente vinculado al conservatorio de Madrid, radica en su adopción como método oficial por numerosos conservatorios europeos, entre ellos el de Málaga a partir de 1897 (Martín Moreno, 1985, p. 345). En la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga se puede encontrar un ejemplar de este método.

El de Alonso forma parte de los denominados como grandes métodos, textos extensos en donde se distinguen claramente una parte teórica y una práctica, y posee una orientación hacia intérpretes con un nivel técnico avanzado.

Su portada nos da una muestra de lo ambicioso del proyecto, a ambos lados de la tipografía del título aparecen varios grabados. El primero, de una figura que toca un violín primitivo en forma de fídula que apoya en las rodillas con un arco medieval, cuya vara posee una curva pronunciada sobre el cual se escribe, nada más ni nada

menos que “5.000 ans avant l’ère chetienne” [5.000 años antes de la era cristiana]. A su derecha, en forma de medallón, de frente el retrato de Sivori, con su nombre y fecha de 1817 en una filacteria inferior, junto con el de Tartini, de perfil, con fecha de 1692. Debajo, en una imagen de mayor tamaño vemos a Paganini, de medio cuerpo en actitud de tocar el violín así mismo en medallón con la inscripción “Niccolo Paganini, 1784, 1848)”. La imagen de estos tres virtuosos del violín -Sivori, Tartini y Paganini- junto con la inclusión del término “virtuosismo” dos veces en el título, dan idea del público al que va dirigida la obra y la repercusión que pretendía alcanzar. Alonso lo explica unas páginas más adelante:

¡Ah! ¡Paganini, Baillot, Viauxtemps, de Bériot, Allard [sic], Wieniawski, Ernst, Sivori, a donde habéis llevado el violín! ¡Vosotros habéis hecho una pirámide! ¡Hay que estar hecho de hierro y de fuego para no dejar caer la pirámide que vosotros habéis elevado! No es posible conseguir esto sin hacer como vosotros habéis hecho: un trabajo asiduo de técnica y gimnasia diarias. Para ayudar a los jóvenes trabajadores que quieran llegar al virtuosismo, me he permitido publicar esta obra que recoge la mayor parte de los secretos del virtuoso. Es el fruto de una larga meditación (Alonso, ca. 1880, p. III).

El autor comienza su método con una parte teórica a la que seguirá una parte eminentemente práctica en donde se suceden los ejercicios con escasa profusión de explicaciones.

Comienza éste realizando un resumen de los orígenes del arco y de los instrumentos de cuerda, aspecto del que, afirma, “muy pocos historiadores se han ocupado” y “la mayor parte de los músicos contemporáneos han abandonado este género de trabajo interesante y útil y un gran número de los violinistas ignoran el origen e historia de este pequeño instrumento diabólico que denominamos “violín” (Alonso, ca. 1880, p. I).

Respecto al origen y evolución del arco, Alonso nos lleva desde el instrumento primitivo de la India denominado ravanastron, 5.000 años antes de la era cristiana, tal y como reza en la portada, por el keimantah y rebab de los árabes, sin dejar de mencionar instrumentos de los turcos, egipcios y antiguos griegos. En seguida da un salto en el tiempo y, tras hacer ligeras menciones al siglo IX, XV, pasa directamente a 1600 añadiendo una lámina donde aparecen varios modelos de arcos: Castrovillari

1660, Bassani 1680, Mersenne 1620, Kircher 1640, Corelli 1700, Cramer 1770, Tartini 1740 y Viotti 1790. Para finalizar menta a Tourte y Wuillaume [sic].

Las explicaciones al origen del instrumento son mucho más breves, tras una escasa referencia a Matheson termina mencionando a Stradivari, Wagnerius [sic] así como “todos los alumnos de la escuela italiana” y Steiner y “todos los alumnos de la escuela francesa”. La manera en como relaciona al constructor de violines alemán con la escuela francesa da que pensar si Alonso no cae en el error de pensar que Steiner pertenezca a ésta.

Esta obra está dirigida a aquellos estudiantes de un nivel avanzado, como podemos deducir de la dificultad de los ejercicios propuestos y de la escasez de consejos técnicos que se aportan en la parte teórica inicial del texto, que tras resumir la historia del arco y el violín, pasa directamente a explicar aspectos como el *vibrato* o el *portamento*. Éstos, además, son abordados sin ahondar en demasiadas explicaciones siendo éstas someras o incluso algo confusas, como en el caso del *staccato volante*, donde llega a afirmar:

Es un golpe de arco que no se debe trabajar, ya que aporta rigidez a la muñeca derecha y termina por dar rigidez al brazo al completo, no supone un verdadero *staccato* y no se emplea más que en contadas ocasiones; existen violinistas que lo ejecutan a la perfección sin haberlo trabajado, pero que sin embargo no pudieron jamás llegar a ejecutar el verdadero *staccato* mordente ni otros golpes de arco para los que es necesaria una gran flexibilidad y una gran fuerza en los dedos” (Alonso, ca. 1880, p. IV).

2.5.2. Un barniz de aleatoriedad en los contenidos

Algunos de los aspectos tratados en la primera parte teórica son expuestos por el autor de manera en ocasiones confusa y en ocasiones gratuita, en el sentido de que se trata de observaciones obvias que no se hallan justificadas dentro de un texto formativo progresivo orientado a un estudiante de cierto nivel. El criterio en el que se han incluido apreciaciones sobre unos temas mientras de algunos otros no se dice una sola palabra, así como el orden en el que se hallan expuestas hace que las

expectativas creadas al iniciar el análisis del método, cuando encontramos ese resumen de la historia del arco y del violín que, si bien resulta algo somero no deja de ser original respecto a otros tratados de la época, no se vean cumplidas. Podemos tomar esta parte teórica como introductoria, entendiendo que el verdadero método, por el cual debemos juzgar la obra de Alonso comienza unas páginas adelante con su parte práctica que él separa elegantemente con el epígrafe “Técnica del violín”.

La segunda parte está compuesta básicamente de una sucesión de ejercicios cortos, presentados con diferentes articulaciones y sin carácter musical, orientados a la práctica y dominio de una dificultad concreta mediante el ejercicio de la repetición. Los golpes de arco que introduce son los sonidos *legatos y filés, martelé, detache y gran detaché, staccato, staccato volante, saccade y spicatto*. Otras dificultades para las que se proponen ejercicios son las dobles cuerdas, las octavas y otros intervalos o las escalas cromáticas. Sin embargo, se echan de menos elementos técnicos puramente virtuosísticos como los sonidos armónicos en cualquiera de sus variedades, los *pizzicati* de arco o mano izquierda, el trémolo o los trinos y notas de adorno.

En su conjunto estos ejercicios no siguen una línea de dificultad sino que aparecen como elementos aislados, ni poseen un carácter progresivo. Poseen un innegable valor pedagógico, al que hay que sumar la variedad con la que ofrece el tratamiento de cada problema técnico, pero carecen de indicaciones sobre su práctica más allá de las digitaciones o la parte del arco donde se deben estudiar, sin duda debido al carácter de la obra, orientada para alumnos avanzados.

A la dedicatoria inicial al Conde de Morphy que aparecía en las primeras páginas del texto, Alonso ha querido añadir a cada uno de estos ejercicios una dedicatoria a alumnos, violinistas y profesores de violín en diversas instituciones amigos del autor, entre los que destacamos la dirigida “A mi amigo Hierro, concertista de Cádiz” en referencia a José del Hierro, a Massart (por aquel entonces profesor de violín en el Conservatorio de París) como “eminente profesor de Lieja” y a Krickboom [sic], “virtuoso violinista diplomado por el Conservatorio de Bruselas” que después se convertiría también en eminente y conocido pedagogo.

Cierran el método una selección de fragmentos de obras de dificultad media-alta acompañados así mismo de sus correspondientes dedicatorias. Entre ellas, un

fragmento del *Trío final* del Séptimo cuadro de la ópera *Don Juan Tenorio*, del propio autor, dedicado a Accolaÿ [sic], violinista y profesor belga de violín del Conservatorio de Brujas, así mismo compositor conocido por su afamado *Concierto en La m*, de un único movimiento y dificultad baja-media. Continúa la serie con un *Preludio allegro y cadencia* dedicado a Isaïe [sic], un solo de violín de la ópera *Don Juan Tenorio* con dedicatoria a Pablo Sarazate [sic], un *Allegretto* dedicado a su antiguo maestro Yeno Hubay [sic], compositor, violinista y profesor de violín húngaro, un *Moderato* dedicado esta vez a la virtuosa violinista Mme. Norman Neruda, una pieza *Très modéré* dedicada a Fernández Arbós, un *Allegro Moderato* para Marsick (para cuya ejecución del *pizzicato* ofrece, esta vez sí, unos ejercicios), un *Allegro* a Jesús de Monasterio, un *Vivo con fuoco* dedicado a Joachim, entre otras, para terminar con una pieza titulada *Apoteosis del mecanismo y del arco*, basada en un tema procedente de la ópera *Don Juan Tenorio*, de una longitud muy superior a las anteriores y en donde parecen converger todas las dificultades técnicas posibles conformando una pieza de una gran demanda técnica.

2.5.3. Posición y sujeción del violín

Pese al carácter eminentemente avanzado y práctico, Alonso aporta elementos que bien podríamos considerar de nivel elemental pese a su incuestionable importancia, como es la posición de los dedos en la mano del arco y postura del brazo y mano izquierdos al sujetar el violín. Sobre éstos afirma: “para sacar partido, es necesario someterse a la posición de la mano izquierda y a la sujeción del arco que yo he obtenido de los más grandes maestros y que les transmito” (Alonso, ca. 1880, p. III). Las largas explicaciones que sobre esto aparecen en casi todos los métodos de violín son en este caso sustituidas por unos grabados de cierta calidad donde se muestran ejemplos de sujeción del arco y agarre del mástil del violín, dotando de especial importancia la posición del cuarto dedo de la mano izquierda. Respecto a éste muestra tres ejemplos: de sujeción defectuosa, con el dedo meñique estirado completamente y habiendo perdido la verticalidad necesaria para caer sobre la cuerda de manera correcta.

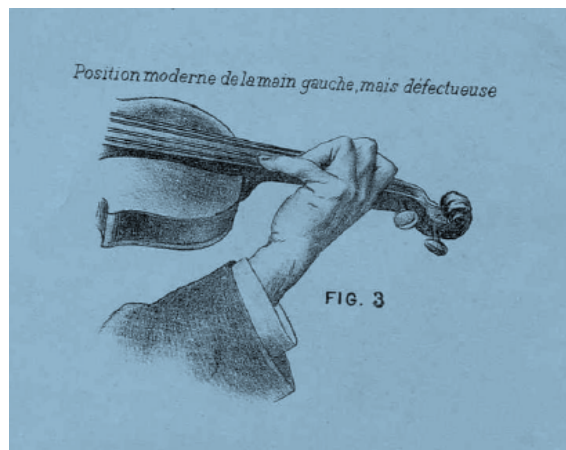


Ilustración 24. Sujeción defectuosa del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VI) (BNF).

Otra posición que denomina como “menos defectuosa” muestra un meñique más redondeado. La tercera, “al estilo de Paganini”, que Alonso identifica como “posición correcta”, sugiere un cuarto dedo -meñique- redondeado y cayendo en vertical sobre la cuerda, en este caso la cuarta cuerda, lo que obliga a sacar hacia afuera ligeramente el codo.

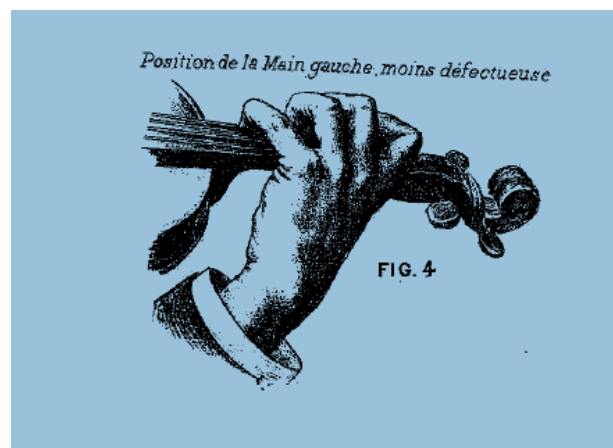


Ilustración 25. Sujeción “menos defectuosa” del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VII) (BNF).

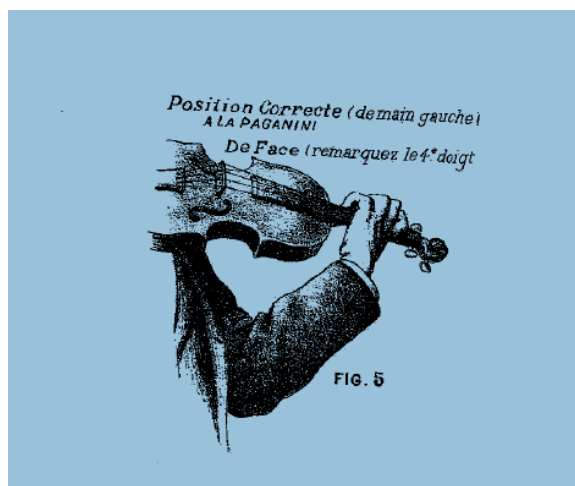


Ilustración 26. Sujeción correcta “a la Paganini” del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VII) (BNF)

Ya alertaba Ferdinand David en su método de violín de los peligros de “sacar” la muñeca hacia afuera al hablar de las extensiones de los distintos dedos de la mano izquierda, siendo éste un error habitual de muchos estudiantes de violín incluso hoy en día, ya que, haciendo esto, llevamos la mano en el sentido contrario al movimiento de avance que queremos hacer (1880, vol. II, p. 35).

Otras imágenes hacen referencia a la sujeción correcta del arco, con el dedo gordo redondeado y el dedo meñique más o menos estirado según el arco se pose sobre la cuarta o la primera cuerda para, de este modo, ejercer una labor de contrapeso en donde el contacto de las cerdas con la cuerda constituye el punto de apoyo y el peso se controla mediante el equilibrio del dedo meñique y el índice (Alonso, ca. 1880. pp. VI-IX). Sobre esto Alonso ofrece una serie de ejercicios que se deben de ejecutar en los dos extremos del arco, talón y punta con el objetivo de obtener una gran flexibilidad y fuerza en la muñeca así como igualdad constante al pasar el arco. El autor explica en un párrafo denominado “Sobre la importancia del meñique de la mano derecha” el valor de este dedo a la hora de tocar en distintas partes del arco, estirándose para pasar a una cuerda superior o curvándose para alcanzar una cuerda inferior; todo movimiento ajeno a esto provocaría la intervención del brazo, algo que siempre hay que evitar (Alonso, ca. 1880, p. V).

2.5.4. Tipos de *vibrato* y *portamento*

Alonso aporta así mismo indicaciones sobre cómo ejecutar dos elementos asociados al canto, como son el *vibrato* y el *portamento* [*port de voix*]. Distingue cuatro tipos de *vibrato*: el de dedos, de muñeca (como especie de balanceo de la mano), el *vibrato* nervioso (proveniente del brazo izquierdo) por atracción o simpatía y el *vibrato* de arco. Si bien califica el *vibrato* como un recurso “de importancia capital en un virtuoso”, al pasar a explicar cada uno de ellos ninguno parece satisfacerle plenamente: el de dedos, ejecutado con un dedo junto al que se coloca otro en simulacro de trino pero sin llegar a tocar la cuerda, sino moviéndolo de manera vertical, afirma que resulta primitivo y ya únicamente lo utilizan los intérpretes italianos. Sin embargo, éste, al ejecutarse sin abandonar la cuerda posee varias ventajas: como no se desplaza el dedo en dirección horizontal, no se producen desafinaciones y la claridad en los movimientos cromáticos y la ejecución de trinos es mayor, por otra parte, se ejercitan los dedos y se procura la independencia de las manos, al tratarse de movimientos diferentes: horizontal en la derecha y vertical en la izquierda.

Del *vibrato* de muñeca afirma que resulta lento y “produce un efecto como de temblor similar al que interpretan los cantantes callejeros”. Por otro lado califica el de brazo como “insoportable” por lo nervioso, y lo compara a un falso trino cromático y “en una sala grande de conciertos sería difícil distinguir la nota que se vibra, que rompen el oído cuando el violinista toca en el registro agudo, sobre todo en dobles cuerdas, no pudiendo esperar para ver el llegar el final del pasaje”. El *vibrato* que él denomina “por simpatía o atracción” parece ser, junto con el de arco, el único que no admite queja, calificando su sonido de “dulce, perlado, maravilloso, pero que no se puede utilizar sino en una nota doblada por una cuerda al aire o sobre un sonido armónico realizando una octava”. Finalmente, el *vibrato* de arco es calificado como “elegante”, si bien “se utiliza poco ya que apenas se escucha” (Alonso, ca. 1880, p. IV).

Así que, siendo como señala el autor una cuestión de gran importancia para un virtuoso, finalmente no queda claro cuál debe de ser el tipo de *vibrato* óptimo ni en qué circunstancias se debe de utilizar cada uno. Generalmente, en la elección del tipo de *vibrato*, intervienen factores como el carácter del pasaje que se está interpretando

y las preferencias personales del intérprete. Al igual que Alonso, los partidarios del *vibrato* de antebrazo tienen al de mano como en exceso lento y blando, mientras que los partidarios del de mano critican al de antebrazo como demasiado tenso, lo que genera rigidez.

No deja el lector de sorprenderse al llegar al apartado en el que el autor trata sobre el *portamento* y el *glissando* al leer las siguientes palabras de Alonso: “Sería inútil explicar la diferencia que existe entre uno y otro, que todo el mundo conoce, ya que ésta forma parte de los principios pedagógicos y no me dirijo únicamente a los virtuosos”. Con lo cual cabe dudar de la utilidad de haber introducido un apartado con ese título para después realizar tal afirmación. Sin embargo, menos mal, Alonso finaliza el párrafo para aportar al menos un consejo: “Aún así solo tengo una recomendación que hacer: no emplee jamás dos *portamentos* o dos *glissandos* seguidos” (Alonso, ca. 1880, p. V).

Sobre el modo de interpretar dos notas iguales repetidas ligadas en un solo arco el autor advierte de no romper la ligadura y realizarlas en arcos diferentes, sino interpretar la primera con un dedo y la siguiente -la repetida- con otro dedo, es decir, variar la digitación para así separar ambas notas al oído.

Finaliza esta parte teórica con una última aclaración en donde recomienda, como suele ser habitual, el estudio de las escalas como base fundamental a través de la cual “muchos alumnos han llegado a obtener un importante grado de virtuosismo” (Alonso, ca. 1880, p. V).

2.6. 100 Ejercicios Técnicos-Progresivos para violín (1898-1899) de Andrés Gaos y la gimnasia de la mano izquierda

2.6.1. Andrés Gaos Berea. La herencia de Jesús de Monasterio

En 1874 nace en La Coruña Andrés Gaos Berea. Su tío, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), músico, compositor y editor, regentaba un almacén de música que pronto se convirtió en uno de los más importantes de Galicia, abriendo sucursales en

otras ciudades de la provincia³²¹. Sin duda influido por un ambiente favorable, Andrés Gaos comienza sus estudios musicales en su ciudad natal de La Coruña con Eduardo Dorado en la Academia Quílez, viniéndolos a completar en el seno del conservatorio madrileño junto a Jesús de Monasterio entre los años 1886-1888, donde consigue el primer premio de violín con tan solo 13 años de edad. Del Gaos niño dijo Urrutia tras oírle tocar: “Es un talento musical de primer orden: imposible pedir más, y llegar a tanto constituye un privilegio”³²². Con Monasterio le unirá una relación que se prolongará cuando Gaos viaje primero a París y después a Bruselas para perfeccionarse³²³.

En el conservatorio parisino Andrés Gaos recibirá clases de Charles Dancla, trasladándose después a la capital belga para continuar su formación junto a Ysaÿe. Es en esta última institución donde obtendrá una medalla a los 19 años.

Pese a la carencia de fuentes fonográficas que nos permitan determinar el estilo propio del Gaos intérprete, encontramos algunos testimonios escritos donde se nos describe a éste con naturalidad y delicadeza, reflejo de la escuela franco-belga en la que se instruyó.

Su posición, elegante y natural, su desenvoltura y aplomo en el manejo del arco, desde luego inclinan a su favor al oyente (-). Identificado con Bériot, el joven Gaos interpretó a conciencia y con gran fidelidad la *Fantasía*, dijo el *Bolero* con exquisito gusto y delicada gracia y atacó con suma valentía el final: matizando toda la obra con esa expresión que solo un artista siente y ejecutando a la perfección toda la obra, sin que a nuestro juicio faltase un golpe de arco ni una sola articulación, practicando admirablemente las cadencias y acometiendo todas las notas y todas las posiciones sin violencia, sin sensible esfuerzo, con mucha naturalidad (Iglesias de Souza, 1984, p. 75).

³²¹ Para más información sobre la figura de Canuto Barea Rodríguez, véase el artículo de López Cobas, L. (2010) “El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Barea Rodríguez (1836-1891)” publicado en la *Revista de Musicología* (vol. 33, núm. 1/2, pp. 505-525), en donde la autora, basándose en gran medida en el Archivo Barea (sito en la Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña), da cuenta de la dinámica y redes comerciales de instrumentos y partituras, trazando un interesante panorama de la cultura musical gallega de la segunda mitad del siglo XIX. Otros textos de referencia son los de Xoa Carreira “Sebastián Canuto Barea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La familia Barea I)”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* (1986, vol. II, núm. 2, pp. 11-55) y “Canuto Barea y Cía., la editorial del Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX” en *Recerca Musicològica* (1991-1992, vol. XI-XII, pp. 489-491).

³²² *Enciclopedia musical*, 30 de septiembre de 1885, n.º 21, p. 163.

³²³ Muestra de esta amistad es una carta donde Gaos le relata a Monasterio su encuentro con Ysaÿe y la apreciación que éste muestra por el cántabro. Para su consulta la hemos incluido en el apartado de “Apéndices”.

Gaos compaginará durante los siguientes años un desarrollo profesional como intérprete con la labor pedagógica primero en el Conservatorio de Buenos Aires y posteriormente en Montevideo, donde crearía su propio conservatorio. A una intensa actividad concertística y su asentamiento en Francia, le siguió su vuelta a Buenos Aires como inspector de música de enseñanza primaria para a continuación cesar de dicho cargo tras las críticas por su inexperiencia.

Entre sus obras para violín destaca su *Sonata para violín y piano* (1916), donde se percibe una clara influencia de la *Sonata en La M* de César Franck, y sus *Cien ejercicios técnicos progresivos para violín* (1899).

2.6.2. Una obra técnica para principiantes

Los *Cien ejercicios técnicos progresivos para violín*, editados en Buenos Aires en 1899³²⁴, cuando Gaos tan solo contaba con 25 años, no forman parte del género de estudios de concierto como sucedía con los *Veinte estudios* de Monasterio. Los *Cien ejercicios* de Gaos carecen de valor musical en su sentido artístico, así como de introducción y explicaciones previas a cada uno de los ejercicios, constituyendo una obra eminentemente práctica que se engloba en el grupo de textos puramente técnicos, de carácter elemental y de iniciación, en línea con otras como la *School of Violin Technique op. 1* (1881) de Otakar Sevcik. Esta falta de indicaciones textuales sobreentiende la labor de un profesor, por lo que viene a funcionar como obra de apoyo a la didáctica del instrumento. Bien estructurado, es patente su carácter progresivo, donde las distintas dificultades se van presentando paulatinamente en dificultad creciente. Así, partiendo de ejercicios con las cuerdas al aire, va

³²⁴ En fechas coincidentes con la elaboración de este texto, octubre de 2017, se acaba de presentar el Fondo Andrés Gaos Berea, donado por su hijo Andrés Gaos Guillochón. Dicho fondo, cuya consulta a día de hoy no resulta posible, se encontraba guardado por la familia en Argentina y será custodiado en adelante por la Universidad de Santiago de Compostela. Éste está compuesto por partituras y composiciones, algunas manuscritas e inéditas, diversa correspondencia, programas de mano y recortes de prensa conteniendo críticas de conciertos del violinista gallego, fotografías, dos de sus violines y varios discos donde éste aparece tocando el piano. Resulta de lamentar que estos últimos no incluyan algún registro de Gaos como intérprete de violín, a través del análisis de las cuales pudiéramos determinar sus características como intérprete de este instrumento. Así mismo, este fondo aporta dos violines que pertenecieron al maestro: uno de ellos de 1928 y el otro de finales del siglo XVIII. Éstos vienen a unirse a otros dos que también le pertenecieron y que se encuentran actualmente en La Coruña: uno de Alcide Gavatelli (Bergamo 07-01-1874) y el otro de Emmanuel Moor (1863-1931).

consabidos signos de arco arriba y arco abajo, se limita a un “empléese medio arco en cada nota” (ej. 34).

La reiteración de las mismas fórmulas rítmicas hacen que los ejercicios propuestos se conviertan en un “gimnasio” de la mano izquierda. Así, con el objeto de ejercitar los dedos de esta mano, en el ejercicio núm. 46 pasa de las ligaduras en corcheas de 4 en 4 y de 8 en 8 de ejercicios anteriores a la interpretación en semicorcheas de 8 en 8 y 16 en 16 en intervalos de segunda, lo que, por otro lado, puede constituir un ejercicio preparatorio para el trino, así como de fortalecimiento y control de los dedos, y repartición del arco.

Los *100 Ejercicios* de Gaos están orientados a un nivel de iniciación en el instrumento y, si bien alcanzan cierto nivel moderado de complejidad, como los dedicados a la séptima posición (ej. 90), extensión del cuarto dedo (ej. 97) y algún pasaje de cierta dificultad leve al alcanzar notas agudas y armónicos (ej. 96), no deja de ser una obra elemental orientada a estudiantes de nivel básico.

2.7. A modo de conclusión

Hemos analizado algunas de las obras más relevantes de la didáctica española para el violín de la época siempre y cuando éstas o sus autores están relacionados con la enseñanza del instrumento en el ámbito del Conservatorio de Madrid. Es por ello que no hemos profundizado en el estudio de los *30 Caprichos para violín* de Felipe Libón (1822) o los *28 Ejercicios para violín* de Juan Díez, cuya fecha de edición excede los límites de este estudio. En el caso de otras obras como los *Ejercicios progresivos y escalas* (1898) de Domingo Sánchez Deyá, y los métodos de violín de Juan Manén y Enrique Ainaud las razones han sido puramente geográficas. Estando estos autores vinculados al ámbito catalán, sobrepasan por lo tanto el alcance del presente trabajo limitado al ámbito de Madrid y su conservatorio.

Dentro de la tipología de textos pedagógicos orientados a la enseñanza del violín de autor español hemos podido observar y analizar sus diferentes características específicas. Corresponden cada uno de ellos a un tipo diferente de obra pedagógica.

De este modo, podemos considerar el *Método elemental y progresivo de violín* de Miguel Marqués (1870) como perteneciente al grupo de aquellas obras editadas con el fin de facilitar los primeros pasos en el estudio del instrumento partiendo de unos principios básicos que progresivamente van ampliando su dificultad pero sin alcanzar grandes exigencias técnicas. Herederos de la escuela franco-belga, estos métodos elementales tienen sus orígenes en los métodos de enseñanza elemental musical únicos para todo el país según el ejemplo del proyecto de normalización de la lengua francesa y la supresión de los idiomas regionales impuesto por la Revolución francesa. Como ejemplo podemos tomar el famoso *Méthode élémentaire et progressive op. 52* (ca. 1860) de Charles Dancla o el menos conocido *Méthode élémentaire et progressive de violon contenant l'Abrégé des principes de musique, une théorie nouvelle pour l'archet, des Gammes et études propres à former l'intonation des élèves, à les familiariser avec les distances difficiles sur le violon, et à leur faciliter le mécanisme de l'archet, un choix d'airs nouveaux tirés des opéras de Bellini ; Meyerbeer, Rossini, avec accompt d'un second violon ad-lib. Composée et dédiée à son Cousin L. Fontaine, ex-artiste de l'Op. Comique* de A. Fontaine, editado en París en 1837 por Meissonnier.

Así mismo dedicado al intérprete que se inicia en el manejo del instrumento están los *Cien ejercicios técnicos-progresivos para violín* de Andrés Gaos (1898-1899), si bien éstos no constituyen en sí mismos sino un compendio de ejercicios de nivel básico, adoleciendo de cualquier explicación técnica previa.

Mucho más ambicioso resulta *Le Virtuose Moderne* de Luis Alonso (1880). Tal y como su título indica, se trata de un método completo, gran método, en el sentido de que posee una parte teórica y otra práctica claramente diferenciadas, extenso y con clara vocación didáctica orientado a altos niveles técnicos de enseñanza. En su segunda parte, eminentemente práctica, Alonso introduce una serie de ejercicios cada uno de ellos encaminado al dominio de una dificultad técnica concreta, con lo que si aisláramos esta segunda parte del resto del método, podríamos llegar a considerarla como una colección de estudios en sí misma. La especificidad de cada estudio hacia un determinado aspecto técnico es una de las características de otra de las obras analizadas, los *Veinte estudios de concierto* de Jesús de Monasterio (1877). Tanto por la variedad en que éstos son expuestos como por el valor musical de cada estudio, podemos considerar, cada una de las obras que lo componen, tal y como indica su

nombre, como susceptibles de ser interpretadas y formar parte del repertorio de concierto. Los *Veinte estudios* de Monasterio poseen, por lo tanto, una funcionalidad ambivalente en su uso tanto pedagógico como interpretativo. Por otro lado, tanto por su dificultad como por la ausencia de extensas explicaciones e indicaciones técnicas, la obra de Monasterio está indudablemente orientada a intérpretes con un gran dominio técnico.

2.8. Epílogo. Un ejemplo de personalidad: Manuel Quiroga

2.8.1. Los 6 *Caprichos* (1936-1942), un manifiesto técnico

El pontevedrés Quiroga comenzó sus estudios musicales en su ciudad natal. Sus primeros profesores fueron Isidro Puga, Juan Sayago y Benito Medal. Ante sus rápidos progresos con el violín, su familia decide enviarlo a Madrid en 1904 con el apoyo de una pensión de tres años de la Diputación provincial para continuar sus estudios en la capital junto a José del Hierro, ayuda que le será prorrogada en 1907 por tres años más (de San Ildefonso Rodríguez, 2003, p. 39). Pese a que algunas fuentes lo sitúan en el conservatorio madrileño y que Quiroga siguió enseñanza reglada de solfeo en la institución madrileña, los estudios de violín que llevó a cabo junto a del Hierro fueron de carácter particular³²⁵. Es importante recalcar este hecho, ya que el error se repite en numerosas monografías que tratan sobre el violinista. Tal y como él mismo afirma en una entrevista:

Cuando fui a Madrid tenía 11 años. Mi maestro allí fue Hierro. No quise ir al Conservatorio, porque hubiera sido una primada. Puede V. decir que el Conservatorio es una nulidad, y que allí existen profesores de cosas que no saben, salvo rarísimas excepciones³²⁶.

Quiroga concluirá su formación junto a del Hierro en octubre de 1909, abandonando España con la intención de viajar a Berlín y continuar sus estudios con Fritz Kreisler. Sin embargo, durante su viaje realiza una escala en París donde lleva a cabo una

³²⁵ Para más información sobre la biografía de Quiroga véase la tesis de C. Cambeiro (2015). *Manuel Quiroga Losada: estudio analítico de su vida y obra musical*. Universidad de Santiago de Compostela.

³²⁶ *Diario de Galicia*, 22 de abril de 1919.

audición para su ingreso en el conservatorio de la ciudad. Quiroga consigue con éxito ser admitido (Luque Fernández, 2002, pp. 8-9). Con el apoyo de Hierro, trata de conseguir sin éxito alguna ayuda oficial. En los archivos de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) se conserva la carta de Manuel Quiroga dirigida al Presidente de la Junta de Pensiones para el extranjero, con fecha del 23 de marzo de 1910, en donde acompañando el texto de Quiroga aparece una recomendación de puño y letra de del Hierro en donde se lee:

El que suscribe, profesor que ha sido del joven Quiroga Losada por espacio de cuatro años, certifica que posee excepcionales aptitudes para el violín y es digno de todo el apoyo que pueda prestársele, en la seguridad de que hará honor al arte y a sus protectores.

Madrid, 28 de marzo de 1910³²⁷.

En París estudiará durante dos años con Édouard Nadaud en el seno del conservatorio, y junto a Jacques Thibaud a título particular, tal y como hiciera con del Hierro en Madrid.

Será en el conservatorio parisino donde conseguirá con tan solo 19 años el primer premio de violín en competición con otros 43 violinistas, ante un jurado compuesto por Gabriel Fauré, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Jules Boucherit, Martin Marsick y Lucien Capet. El único violinista en conseguirlo antes que Quiroga había sido Sarasate.

La publicación *Hojas Selectas* se hace eco de este triunfo:

Digno sucesor del inolvidable Sarasate promete ser el joven gallego Manuel Quiroga Losada, que en las últimas oposiciones celebradas en el Conservatorio de París, obtuvo el primer premio de violín, en reñida lucha contra treinta y tres contrincantes de todas las naciones del mundo. Esta suprema distinción evidencia que nuestro joven compatriota emulará algún día las glorias del ilustre navarro Sarasate, con tal que no le engría este triunfo inicial de su carrera, hasta el punto de quebrar su perseverancia en el estudio de tan difícil instrumento³²⁸.

³²⁷ Junta de Ampliación de Estudios, JAE pp. 119-135. SE ha incluido una copia del original en el apartado de “Apéndices” de este trabajo.

³²⁸ *Hojas Selectas*, núm. 109, enero de 1911, p. 894.

Así mismo recibe los premios Mannot, Jules Garcin y Sarasate. Quiroga lo relata así en entrevista a *La Voz de Galicia*:

...obtuve sucesivamente en aquel conservatorio el premio de entrada, el de examen y el de concurso. Tres años de jaleo. Sarasate ya había muerto. El premio Sarasate creado por él para el violinista que lograra la calificación máxima estaba sin otorgar. Había otras lisonjeras recompensas, mas la de Sarasate era la meta para todos los aspirantes³²⁹.

A partir de entonces comenzará una carrera internacional plena de éxitos, especialmente en dúo con su mujer Marta Leman, hasta que un accidente en Nueva York ocurrido en 1937 interrumpa bruscamente su carrera.

La obra de Quiroga, tras una primera y única edición aparecida entre los años 1921-1941, no ha vuelto a ser reeditada hasta la publicación en 1992 del *VI Cuaderno del Curso Internacional. Música en Compostela*³³⁰ donde se encuentran quince fuentes manuscritas en edición facsímil, de estudio y no comerciales, a partir de las partituras originales autógrafas custodiadas en el Museo de Pontevedra.

Los *Seis Caprichos para violín solo* de Quiroga constituyen, junto con los *20 Estudios* de Monasterio, los *30 Caprices op. 15* de Felipe Libón y los *28 Ejercicios para violín* de Juan Eusebio Díez los únicos ejemplos españoles de relevancia de obras para violín en el género de Estudio-capricho (*Étude-Caprice*) desde su aparición como colecciones autónomas durante el siglo XVIII. Al igual que ocurre con los del cántabro, el aspecto técnico y el carácter de estudio de estas obras no les resta valor musical, lo que las hace dignas de ser interpretadas como pequeñas piezas de concierto.

Del conjunto de los seis caprichos compuestos por Quiroga, únicamente los tres primeros fueron publicados por Editions Salabert en 1939. La fecha de composición del primer y tercer capricho es 1936, mientras el segundo aparece como compuesto un año más tarde, en 1937³³¹. Los otros tres que componen la serie de seis fueron

³²⁹ *La Voz de Galicia*, 26 de noviembre de 1931.

³³⁰ *Manuel Quiroga 1891-1961: su obra para violín. Recopilación y comentarios*, dentro del vol. VI de los Cuadernos de Música en Compostela, Santiago de Compostela: Música en Compostela, 1992.

³³¹ Estas fechas corresponden a las primeras fechas referenciadas en las fuentes musicales, independientemente de que ésta figure en la partitura manuscrita o en la publicada tal y como consta en el catálogo *Manuel Quiroga. Da gloria ò esquecemento* (2011).

compuestos en 1941 el cuarto, y en 1942 el quinto y sexto, no siendo publicados hasta la aparición en 1992 en su edición facsímil dentro del *VI Cuaderno del Curso Internacional. Música en Compostela*, tal y como se ha indicado.

Sus tres primeros caprichos Quiroga se los dedica a sus familiares, amigos o conocidos. En el Capricho núm. 1 aparece la dedicatoria “A Rogelio Huguet y Tagell”, así como en el Capricho núm. 2 se lee “A Eduardo Fabini” y en el Capricho núm. 3 “A Enrique Caroselli”.

Salvo en el caso del Capricho núm. 4, de mayor longitud y elaboración, el resto de estudios que conforman este conjunto de seis, poseen una estructura formal sencilla. Tanto el núm. 1 como el 2 y el 5 muestran una forma ternaria ABA; el núm. 3 muestra un esquema AB, estando compuesta a su vez esta segunda parte B por un esquema interno ABA, y el núm. 6 posee una forma binaria simple AA’. El núm. 4, como hemos dicho, resulta más complejo, presentando una estructura abc-a’b’d-ab’.

El *Capricho núm. 1*, que Quiroga subtitula como *Estudio en terceras*, está casi en su totalidad escrito en dobles cuerdas, no solo en terceras, sino también cuartas, quintas, sextas y décimas, con lo que el principal desafío técnico que propone este estudio es el de la ejecución de dobles cuerdas en general, no únicamente terceras como Quiroga indica en su título, con las dificultades añadidas de los trinos, mordentes, armónicos artificiales, series de octavas y *pizzicati* que las acompañan. El estilo característico de esta pieza se deriva de su forma de escalas, en grados conjuntos, que en algunos casos se convierten en movimientos cromáticos que son repetidos en diferentes variantes.

Uno de los aspectos más interesantes de esta obra radica en las indicaciones de digitación que Quiroga incluye en ella. Éstas son una muestra de su estilo interpretativo: cambios de posición cortos, evitando los grandes saltos que romperían el *legato* de la línea melódica característica de la escala. Quiroga indica, por ejemplo, la ejecución de determinados fragmentos en una sola cuerda, facilitando la continuidad del arco. Además, en el tempo *Allegro vivace* que requiere su ejecución, los cambios de posición que demandaran grandes saltos probablemente devendrían en la ejecución de *glissandi* de dudoso gusto musical. Resultan estas indicaciones en concordancia con el estilo interpretativo del compositor, tal y como podemos observar en las grabaciones existentes, donde huye de recursos superfluos como los adornos, *glissandi* y *portamenti*, tan a la moda en su época. En este sentido Quiroga

se muestra más cercano a Charles de Bériot, por su rechazo al uso excesivo del *vibrato* que, según él, lleva inevitablemente al *glissando*, y más lejos de Fritz Kreisler (1875-1962), cuyo uso de ambos era bien conocido y constituía su seña de identidad, pese a que éste siempre se negó a sí mismo todo mérito a este respecto, otorgándoselo a Massart.

Al igual que ocurría con el anterior “estudio en terceras”, el segundo capricho de Quiroga, denominado *Estudio en décimas*, posee un buen número de dobles cuerdas en otros intervalos, especialmente en terceras. Las indicaciones de digitación son escasas. Sin duda lo más destacable de esta pieza no atañe a la técnica de la mano izquierda -salvo en algunos casos de armónicos naturales y artificiales- sino al arco. El autor se prodiga en indicaciones referentes de la dirección del arco, marcando los acentos musicalmente necesarios para dar sentido a la obra. Ésta pudiera interpretarse en gran parte con un arco *collé*, sin embargo, el gran número de anotaciones de arco arriba hace pensar en pasajes en *staccato volante* y *spiccato*.

El tercer capricho es mayor en longitud que los dos anteriores y mucho más completo y variado en cuanto a las dificultades técnicas que propone. Dividido claramente en dos partes, por su estructura y disposición se podría pensar que la idea original de Quiroga fuera la de componer dos estudios diferenciados. Sin embargo, al analizar esta segunda parte, vemos que sus primeras notas se corresponden con la célula motivica de la introducción, que funciona como elemento de unión entre ambas.

Precedido de una introducción, tal y como sucedía en los dos caprichos anteriores, se inicia una sección en *Andantino*, unido a lo que podríamos denominar como segunda parte de la obra, *Allegro molto*, por un pasaje *Scherzando*.

Los desafíos técnicos de esta pieza son muy variados: armónicos naturales y artificiales, trinos en dobles cuerdas, *pizzicato* de la mano izquierda, un *glissando* cromático, así como un pasaje en trémolo de la mano izquierda sobre un bajo de dobles cuerdas (terceras, cuartas y, en menor medida, segundas). Respecto a los golpes de arco, la propuesta es también amplia: *legato*, *ricochet*, *détaché* y *staccato* en la primera parte, y un *spiccato* predominante a lo largo de toda la segunda parte salvo por algunos compases (69-71), que bien pudieran interpretarse en *collé*.

Del *Capricho núm. 4* la edición del VI Cuaderno del Curso Internacional. Música en Compostela ofrece dos versiones correspondientes a dos manuscritos de la obra: una

más compleja y otra más simplificada en la que se ha omitido la principal dificultad técnica del capricho, las dobles cuerdas. El *tempo* designado para cada una de ellas varía en función a esta complejidad, siendo un *Allegro moderato* para la versión más compleja y un *Allegro molto* para la más sencilla.

Comienza la obra con la consabida introducción tal y como sucedía con los otros caprichos reseñados, con una duración variable según se trate de una u otra versión.

La técnica de las dobles cuerdas, que deben interpretarse a un *tempo* rápido y en los registros agudos constituye la mayor dificultad de este capricho, enlazándolo con estudios como el *núm. 10* o el *núm. 20* de Monasterio, característicos así mismo en su diversidad y riqueza. Otro de los retos a los que debe de enfrentarse el intérprete lo constituye su variedad en su presentación en forma de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas y décimas, complicadas éstas a su vez con trinos, mordentes y *apoggiaturas*, *glissandi* y trémolo de la mano izquierda.

Las digitaciones que Quiroga propone en la versión en dobles cuerdas resultan muy interesantes para entender su personalidad interpretativa. Éstas muestran una predilección por el movimiento de la mano izquierda en bloque (compás 18), pese a los cruces de los dedos de una cuerda a otra que esto implica pero que el autor parece preferir a los continuos cambios de posición.

El *Capricho núm. 5*, titulado “Tarantela”, posee el carácter propio de la danza italiana con un *tempo* rápido, *Presto*, y un ritmo de 2/4 que, al estar toda la obra compuesta por tresillos, se asemeja al 6/8 de la tarantela. A la dificultad del *tempo Presto*, continuo, sin pausa, se le añaden los registros agudos, que obligan a la ejecución en posiciones altas, algunos pasajes cromáticos, *pizzicati* de la mano izquierda, armónicos naturales y artificiales y un complejo pasaje de ritmos punteados con profusión de sextas que puede ser resuelto por el movimiento en bloque de la mano izquierda para evitar los cambios de posición, tal y como ocurría en el *Capricho núm. 4*.

CAPRICHIO Nº 4

Manuel Quiroga

Handwritten musical score for Capriccio Nº 4 by Manuel Quiroga. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by rapid, intricate passages, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. The first staff begins with a measure number '1' and includes the tempo marking '(A. d'Allegro)'. The second staff has measure numbers '14' and '15' and includes the tempo marking '(Andante moderato)'. The score continues with measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000. The score concludes with a final double bar line and a repeat sign.



Ilustración 28. *Capricho núm. 4* (versión en dobles cuerdas) de Manuel Quiroga (1941) (Iglesias, 1992).

Respecto al arco, el carácter de la pieza y los tresillos no ligados, sino en notas separadas, sugieren el uso de un *détaché* o un *spiccato* ágil y ligero, propio de la danza y de un *tempo* rápido.

El sexto y último capricho de la serie presenta, al igual que ocurría con el *núm. 4*, una gran dificultad técnica centrada en las dobles cuerdas, con una presencia protagonista en toda la obra a excepción de la *Coda*. A éstas se le añaden otros desafíos como los mordentes y *apoggiaturas* que en algunos casos hacen necesario el cruce de dedos o

los grandes saltos; por otro lado, predominan los registros agudos que obligan a su ejecución en posiciones altas. El *tempo* rápido de *Allegro* junto con el carácter *Scherzando* expresados al inicio de la obra nos orientan hacia la ejecución de la misma con un golpe de arco *spiccato*.

Tienen por características comunes estos seis caprichos de Quiroga su exigente demanda técnica y su virtuosismo, sin por ello disminuir su valor musical, tal y como sucedía en el caso de los estudios de Monasterio. Es la complejidad técnica que se desprende de estas obras la que hace que constituyan un interesante material de estudio para violinistas de niveles avanzados.

Las dificultades de ejecución expuestas, pese a los títulos que acompañan a algunos de ellos -hablamos del *Capricho núm. 1* como “Estudio en terceras” y del *núm. 2* como “Estudio en décimas”-, son extremadamente variadas, aunando al requerimiento técnico predominante otra serie de desafíos que lo enriquecen. En el caso de Quiroga, los registros suelen ser agudos, lo que obliga a tocar en posiciones altas. El uso de las dobles cuerdas, los pasajes cromáticos y los *tempi* rápidos suelen ser habituales. Estos últimos, junto con las indicaciones y acentos marcados por el autor, suelen determinar el uso de golpes de arco específicos, predominando el *spiccato*, *staccato*, *collé* y *détaché*. Muchas veces la preferencia por los cambios de posición con la mano en bloque viene reflejada por las indicaciones de digitación, que muestran algunos pasajes que deben de ser interpretados en la misma cuerda. Estas indicaciones de digitación, si bien no son muy habituales, aparecen en fragmentos de la obra característicos de manera que son aplicables al resto de la misma.

Sin duda a través del análisis de estos caprichos podemos acercarnos tanto al estilo interpretativo de Quiroga, su musicalidad y virtuosismo sin excesos, como a su manera de componer³³². La profusión de recursos estilísticos y técnicos utilizados, todos ellos altamente virtuosísticos, su lenguaje idiomático, mostrados en estas obras como expresión máxima de los recursos del instrumento, nos dan una idea de la concepción que Quiroga poseía del mismo. Las indicaciones consignadas, especialmente las digitaciones, nos aportan también una valiosa información sobre su manera de interpretar, los movimientos en bloque, la huida de los elementos superfluos, el evitar los grandes saltos y los *glissandi*, son algunos de los elementos característicos de sus maneras, tal y como se puede apreciar con la audición de sus

³³² Para el desarrollo de estos aspectos, véase el capítulo siguiente “2.8.2. Quiroga como heredero espiritual de Sarasate: los registros sonoros” p. 309.

registros fonográficos. Poseen así mismo la característica común a todas aquellas obras realizadas por violinistas-compositores: la adecuación en su creación tanto al estilo del compositor como intérprete como a sus características ergonómicas (longitud de la mano, brazo, etc.). Concebidos para intérpretes de nivel avanzado, en cada uno de ellos predomina una dificultad técnica en concreto, aunque en absoluto en exclusiva, integrándose en su conjunto en una más moderna colección de estudios o caprichos.

Tanto como muestra de la personalidad de Quiroga, como por su utilidad pedagógica sin detrimento de su valor musical, estos seis caprichos merecen ser rescatados del olvido, reeditados y vueltos a interpretar tanto en las salas de conciertos como en las aulas de los conservatorios.

2.8.2. Quiroga como heredero espiritual de Sarasate: los registros sonoros

Además de por su formación en la escuela franco-belga doblemente representada tanto por la influencia de José del Hierro (formado a su vez en París bajo las enseñanzas de Leonard), su propia estadía y estudios en el conservatorio de la capital francesa y su obra compositiva para violín que, como hemos visto, incluye una serie de *Caprichos* de alto nivel tanto técnico como musical, Quiroga resulta una figura muy interesante por su intensa actividad fonográfica. Pese a ser un violinista cuyas fechas biográficas exceden los límites cronológicos del presente estudio, tanto por la existencia de estas composiciones como por los testimonios sonoros de su manera de tocar, no podemos dejar de incluirle en este trabajo ya que constituye una importante referencia sobre la interpretación violinística franco-belga y propia de del Hierro, del cual Quiroga es sucesor. Durante los últimos años veinte y los primeros treinta Manuel Quiroga realiza varios registros para las casas Victor y Pathé. A través del estudio de este legado también podemos determinar el estilo interpretativo de esta gran figura del violín y hasta qué punto llega su vinculación con Sarasate, del cual se le ha venido denominando su “heredero espiritual”.

Quiroga desarrolla una importante labor fonográfica desde los últimos años veinte hasta inicios de la década de los treinta³³³, llevando a cabo grabaciones no venales en

³³³ Sin embargo, las únicas emisiones radiofónicas de las que tenemos noticia son de 1929.

1908 y 1912³³⁴. Éstas últimas, las de 1912, fueron realizadas en discos de prueba grabados en París para la *Compagnie du Gramophone* y la *Typewriter Company* pero nunca comercializadas. Posteriormente, en 1928³³⁵, Quiroga vuelve a grabar varias obras junto a su esposa Marta Leman para el sello Víctor en Candem (New Jersey)³³⁶. Por otro lado, es importante recalcar que la elección del repertorio elegido por éste para ser registrado en disco viene determinada en gran medida por las restricciones técnicas de la época, ya que los discos de 78 rpm no permitían grabaciones de más de cuatro minutos. Esto obligaba a los intérpretes a tener que hacer adaptaciones o versiones mutiladas de las obras con el fin de poder incluirlas en la grabación.

La grabación del sello Ouvirmos *Pontevedra-París 1912*³³⁷ incluye el siguiente repertorio: *Capricho Jota*, de autor desconocido, *Souvenir para violín y piano en Re M* de Franz Drdla, *Miramar para violín y piano op. 42* de Sarasate, *Souvenir de Moscou, op. 6* de Wieniawski, *La Ronde des lutins, op. 25*, de Bazzini, las *Danzas españolas para violín y piano op. 22, núm. 2*, *Jota navarra*, de Sarasate, *Blumenleben op. 30, núm. 5*, *Der Zephyr*, de Hubay y *Jota navarra* de Pablo Sarasate, para finalizar con cuatro de sus obras: *Segunda Guajira*, *Danza espagnola para violín y piano*, *Rondalla* y *Canto amoroso*.

Algunas de estas piezas aparecen así mismo recogidas en el vol. 5 de la colección “The Great Violinists”, editado por Symposium Records (Inglaterra) en 1996³³⁸, donde también encontramos las cuatro obras de Quiroga grabadas para la compañía Víctor en Candem en 1928. Como piezas no recogidas en el CD de Ouvirmos *Pontevedra-París 1912*, el de Symposium ofrece la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas* de Falla, *La Gitana*, el *Rondino* (sobre un tema de Beethoven), la *Serenata española* (sobre la obra de Granados) y el *Tango* (sobre la obra de Albéniz) de Kreisler, la *Introducción y Tarantella op. 43*, la *Jota aragonesa op. 27*, las *Danzas españolas núm. 6 y 3* (*Zapateado op. 23 núm. 2* y la *Romanza andaluza, op. 22, núm. 1*) de Sarasate, el *Abendlied* (núm. 12 del *Klavierstücke für kleine und*

³³⁴ Quiroga, M. y Leman, M. (1912). *Enregistrements* [78 r.p.m.]. Candem: Víctor Company.

³³⁵ Quiroga, M. y Leman, M. (1928). *Recordings* [78 r.p.m.]. Candem: Víctor Company.

³³⁶ En algunos casos la colaboración con su esposa Marta Leman al piano vienen acreditada en las grabaciones originales. Sin embargo, la falta de documentación hace necesario ser cautos a la hora de determinar si el acompañamiento al piano corresponde a ésta o a otros pianistas, como ocurre con los cortes 9-12 del CD *Pontevedra- París 1912* de Ouvirmos. Recordemos que hasta 1937 Quiroga había formado dúo estable principalmente con su mujer Marta Leman, pero también con José Castro y José Iturbi.

³³⁷ Quiroga, M. y Leman, M. (2004). *Pontevedra París 1912* [CD]. Lugo: Ouvirmos.

³³⁸ Quiroga, M. y Leman, M. (1996). *The Great Violinists, Vol. 5 (1928, 1929)* [CD]. Inglaterra: Symposium Records.

grosse Kinder, op. 85) de Schumann y la *Sonata para violín núm. 1 en Fa M*, op. 10, núm. 1: *Larghetto* de Weber.

Ouvirmos vuelve a publicar en 2006³³⁹ un nuevo disco que recopila algunas de las grabaciones de Quiroga con Marta Leman, añadiendo algunas de las realizadas por éstos para *His Master Voice* en París hacia 1929. Las novedades de este disco son: *La Chanson espagnole*, op. 150: *serenade* de Chaminade, *Frasquita: serenade* de Franz Lehar y la *Cadenza para sonata “Il trillo del diavolo”* de Tartini en arreglo de Kreisler³⁴⁰.

Muy pronto surge una vinculación entre Quiroga y Sarasate reflejada en opiniones como la de la violonchelista Guilhermina Sughia quien, en una larga crónica aparecida en *The Ladies Field* destaca de éste: “por encima de todo una calidad de sonido no escuchada por nosotros desde los días de Sarasate. Un sonido de tal belleza que solo puede ser innato y no aprendido y tampoco depende del fabricante de su violín” (*Manuel Quiroga*, 2011, p. 22). Una de las coincidencias de las que se nutre esta relación entre ambos surge del hecho de que Sarasate comienza a recibir sus primeros estudios musicales fuera del ámbito familiar en Galicia, siendo su padre músico mayor del Regimiento de Aragón, de guarnición en Pontevedra. Sus primeras andanzas como niño prodigio en la provincia se ven reflejadas en carta de casto Sampedro a Manuel Quiroga del 21 de junio de 1918, depositada en el Museo de Pontevedra (Cambeiro, 2015, p. 35). Pero las coincidencias que relacionan al pontevedrés como continuador y “heredero espiritual” de Sarasate no terminan ahí; se afirma que la casa en Pontevedra en que nace y vive Quiroga es la misma en la que Sarasate residió durante su estancia en la ciudad. Incluso se hace circular una falsa historia en la que Sarasate le habría legado su violín a Quiroga antes de morir. Estas comparaciones con el navarro hacen que tras su éxito en París Quiroga sea el encargado de sustituirle en el tradicional concierto de los “Sanfermines” en Pamplona³⁴¹.

³³⁹ Quiroga, M. y Leman, M. (2006). *De violino e piano* [CD]. Lugo: Ouvirmos.

³⁴⁰ El 6 de mayo de 2018 se ha publicado una grabación realizada por el joven violinista José Fraguas y la pianista Alina Artyemyeva en el Auditorio del Conservatorio Manuel Quiroga de Pontevedra. En ella se recogen las obras del autor pontevedrés *Habanera*, *Alborada*, *Jota*, *Canto amoroso*, *Guajira núm. 2*, *Emigrantes celtas*, *Terra!! à Nosa!!*, *Zortziko* y *Rondalla*, así como otra compuesta por Fraguas en homenaje a Quiroga. Si bien se echan en falta en esta selección los 6 *Caprichos* de Quiroga, cuyo valor artístico hace que sean merecedores de ser interpretados más allá de las salas de estudio, ya que poseen un carácter de estudio de concierto, este registro constituye un paso más en la labor de difusión de la obra de un violinista tan relevante como el pontevedrés.

³⁴¹ En el libreto de Manuel Quiroga & Marta Leman (2004). *Pontevedra París 1912* [CD]. Lugo: Ouvirmos.

Otro ejemplo de la repercusión que tuvo la figura de Quiroga en sus contemporáneos y de su asociación en cuanto a estilo con Sarasate la encontramos en la edición que Antoine Ysaÿe -hijo del reputado violinista belga- realizó de las *Seis Sonatas para violín solo op. 27* de su padre³⁴². En las notas a la *Sexta Sonata*, la dedicada a Quiroga³⁴³, “...acordándose de la técnica del violinista español, que le recordaba a Sarasate, el maestro concibió su última sonata” (Ysaÿe, 1967). Quiroga es dedicatario de esta sexta sonata³⁴⁴, probablemente la de mayor dificultad técnica debido a sus pasajes de dobles cuerdas, octavas y décimas, la necesidad de un gran dominio del arco por los ritmos punteados en *staccato*, los pasajes de 32 notas así como la presentación del tema principal en terceras. Por otro lado, tal y como afirma Carlos Cambreiro Alís (*Manuel Quiroga*, 2011, pp. 45-46), la relación entre Quiroga y Sarasate afecta no solo a la escritura específica de violín, sino también al repertorio, siendo éste último clara influencia, especialmente en sus danzas españolas op. 21, 22, 23, 26 y 27.

El propio Sarasate realiza una grabación en disco en 1904³⁴⁵ para la compañía *The Gramophone and Typewriter Company*³⁴⁶. Ese año, en diez sesiones que darían como fruto diez discos de una cara de diez pulgadas, Sarasate registra nueve piezas musicales, de entre las cuales se encuentran siete de sus piezas más populares, junto con la adaptación del *Nocturno op. 9 núm. 2* de Chopin y el *Preludio de la Partita núm. 3 para violín solo* de Bach. Como en el caso de Quiroga, debido a las

³⁴² Ysaÿe, A. (1967). *Historique des six sonates pour violon seul op. 27 d'Eugène Ysaÿe : et résumé chronologique des événements importants de la vie et de la carrière du maître suivi du catalogue de ses oeuvres et d'un essai discographique*. Bruselas: Editions Ysaÿe.

³⁴³ El Museo de Pontevedra guarda un ejemplar de la tirada de 10 no venal de esta Sonata op. 27 núm. 6 de Ysaÿe impresa sobre papel imperial de Japón destinados a la reina de Bélgica, el autor y sus amigos.

³⁴⁴ En las sonatas de Ysaÿe, el nombre de Quiroga se intercala con violinistas de renombre internacional como Szigetti, Thibaud, Enesco, Kreisler o Crickboom, a quienes el autor dedica sus otras cinco sonatas.

³⁴⁵ En estos registros no viene especificado el nombre del pianista, si bien, hemos de suponer que fuera Otto Goldschmidt, quien venía ejerciendo como acompañante suyo durante años (Nagore, 2014, p. 492).

³⁴⁶ Hoy en día estos registros discográficos resultan mucho más accesibles gracias a la edición realizada por la casa OPAL bajo el título de “Pablo de Sarasate: Complete Recordings” (OPALCD 9851). En el propio disco se incluyen además las grabaciones completas realizadas por Joseph Joachim un año antes (1903) y parte de la producción discográfica de Eugène Ysaÿe de 1912, por lo que resulta una muy interesante herramienta para comparar los distintos estilos de ejecución de las distintas escuelas así como de los estilos propios de cada intérprete. Existe una edición más reciente de los registros sonoros de Sarasate realizada en 2004: *The Great Violinists. Recordings from 1900-1913. Joachim, Sarasate, Ysaÿe & many other* [CD]. Testament (SBT21323). Parte de esta grabación puede así mismo escucharse en internet (You Tube), tecleando “Sarasate plays Sarasate” y en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=ABm7nMVyNh4> (Consultado el 6 de junio de 2018).

limitaciones técnicas de la época, varias de estas obras aparecen interpretadas solo parcialmente, caso del *Caprice basque op. 24*, el *Caprice-Jota op. 41* y la *Tarantelle op. 43*. Otra se presenta aún incompleta pero en dos pistas, como el *Zigeunerweisen op. 20*. Únicamente *Miramar (zorzico) op. 42*, la *Habanera op. 21, núm. 1* y el *Zapateado op. 23 núm. 2* se ofrecen completas dada su menor duración³⁴⁷.

En comparación del repertorio grabado por ambos, Quiroga introduce varias obras escritas por Sarasate en el repertorio elegido para su registro sonoro. Es el caso de su *Jota navarra*, perteneciente a las *Danzas españolas para violín y piano op. 22, núm. 2*, su *Jota aragonesa op. 27*, la *Romanza andaluza op. 22, núm. 1*, *Miramar op. 42*, *Introducción y Tarantella op. 43* y el *Zapateado (Danza española op. 23 núm. 2)*. De entre estas, las tres últimas son así mismo grabadas por Sarasate, lo que nos permite realizar una interesante comparación entre ambas versiones.

Antes de ello debemos tener en cuenta la falta de calidad de los registros sonoros en el caso de Sarasate. La grabación de Quiroga, realizada unos años después y recientemente remasterizada, posee bastante mejor calidad que la realizada ocho años antes por el navarro. Esto provoca que, en el caso de Sarasate los sonidos más agudos del instrumento no se aprecien con claridad. Otro elemento difícilmente perceptible en estas grabaciones es el de las dinámicas³⁴⁸, lo que nos impide comprobar con fiabilidad la ausencia de dinámicas extremas que se le achacaba a Sarasate.

El violinista norteamericano Albert Spalding, quien asistió varios de sus conciertos durante su etapa como estudiante en Florencia, lo expresaba así: “No creo haber oído nunca salir un pasaje *forte* de su arco, su paleta ofrecía únicamente colores pastel” (Spalding, 1943, p. 36).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que estas grabaciones fueron realizadas en 1904, es decir, tan solo cuatro años antes de la muerte del violinista navarro. Por esto se podría pensar que quizá sus capacidades técnicas se hubieran visto mermadas respecto a sus años de juventud. Sin embargo, esto no parece ocurrir ya que, si no se aprecia su cuidada emisión de sonido, ésto debe ser achacado a los métodos de

³⁴⁷ Para ampliar información sobre otros aspectos técnicos de las grabaciones realizadas por Sarasate, véase RODRÍGUEZ, P. L. (2008). “De la manière des zigeuner. Las grabaciones de Pablo de Sarasate de 1904”. *Delantera de Paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU.

³⁴⁸ Podemos imaginarnos que el intérprete realizaría movimientos con su cuerpo inherentes a una ejecución personal de la música alejándose o acercándose a la toma de sonido, ya que resulta difícil y antinatural el ejecutar una obra con rigidez y manteniendo la misma postura respecto al micrófono.

grabación de principios de siglo antes que a una decadencia en su dominio técnico y personalidad interpretativa.

Pese a todo ello estos registros suponen unas fuentes históricas de indudable interés para determinar aspectos estilísticos de su modo de interpretar.

Por su parte, las interpretaciones de Quiroga registradas en estos años destacan por lo general por su sonoridad delicada y su cuidada dicción, cualidades que también podemos admirar en las interpretaciones de Sarasate. La afinación es excelente incluso en pasajes de cierta dificultad como aquellos en dobles cuerdas o armónicos. Pese a que el repertorio grabado corresponde en su mayoría a obras virtuosísticas, Quiroga es prudente y no cae en el uso excesivo de recursos técnicos como los *glissandi* o el *rubato*, muy del gusto de la época. Si bien sí se denota el uso de un *portamento* algo excesivo para los gustos actuales en piezas como la *Romanza andaluza* op. 22, núm. 1 de Sarasate, algo contradictorio si tenemos en cuenta que las digitaciones presentes en sus caprichos, como hemos visto al analizarlas en el capítulo correspondiente, tratan de evitar grandes cambios de posición. El exceso en el uso de ciertos recursos hacen que éstos pierdan efectividad. Esto ocurre especialmente en el *portamento*, que es “lazo amoroso de unión si se emplea entre dos notas, pero que si enlaza más pierde todo su valor” (Fernández Arbós, 1924, p. 24). Por otro lado, se aprecia una gran ligereza de dedos en los pasajes de agilidad realizados por Sarasate, algo que se ha llegado a tipificar como ejecución *alla Sarasate*. Esto muestra su gran facilidad y presteza en la mano izquierda, si bien también cierta superficialidad, cualidad no presente en Quiroga, quien aúna la facilidad con una mayor fuerza en los dedos de esta mano.

Es así mismo destacable en ambos su dominio del arco, flexible y ligero, propio de la escuela franco-belga, nunca pesado, y fluido sobre la cuerda. Es especialmente en este aspecto en donde la conexión con el estilo de Sarasate se hace más patente. La ligereza del arco y facilidad de la mano izquierda de este último quizás sean las causas de una de las características más distintivas de sus grabaciones: el *tempo*. En piezas como la *Tarantella* op. 43 (la grabación, por cuestiones técnicas achacables a la duración de los registros, no incluye su *Introducción*), el *tempo* elegido por Sarasate resulta muy rápido para los oídos contemporáneos. Pese a ello ni la afinación ni la destreza técnica se ven mermadas. Quiroga en esta pieza mantiene un

tempo algo más tranquilo pese a algunos momentos de impaciente aceleración y precipitación en los *arpeggios*.

Las cualidades de Sarasate son expresadas de esta manera por uno de los grandes violinistas de la escuela franco-belga, Jacques Thibaud:

La pureza de su afinación era destacada, y su facilidad técnica era la más extraordinaria que yo jamás haya visto. Manejaba el arco con una destreza increíble. Y cuando tocaba, la modesta gracia de sus movimientos ganaba los corazones de su audiencia e incrementaba el entusiasmo levantado por su tremendo talento.

Nosotros, los otros violinistas, todos, ocasionalmente tocábamos una nota desafinada, ya que no somos infalibles, bien un poco alta o un poco baja. Pero en todo el tiempo que pude escuchar a Sarasate, nunca le oí tocar una nota equivocada, que no estuviera perfectamente afinada (Martens, 1919, p. 265).

Otra de las características del sonido de Sarasate era su cuidado y escogido uso del *vibrato*. Éste se puede apreciar mejor en aquellas piezas más líricas, con notas con valores más largos, siendo éstas especialmente donde Sarasate introduce el *vibrato*, como en su transcripción del *Nocturno* de Chopin y en su *Miramar op. 42*. Era ésta una cualidad común a los intérpretes de su generación, quienes lo utilizaban únicamente de una manera intuitiva y discreta como medio expresivo, frente al uso sistemático que se extendería en las generaciones posteriores³⁴⁹. Ferdinand David decía respecto al *vibrato*: “puede ser lento así como rápido, pero no debe de ser empleado con mucha frecuencia ni sin razones de peso” (1880, vol. II, p. 45). Fernández Arbós, conocedor de la manera de tocar tanto de la escuela franco-belga como de la alemana, lo expresaba así:

En Sarasate y en Joachim, dos genios del violín, pero de tipos opuestos, el *vibrato* en el *cantabile* era apenas perceptible y, sin embargo, ¿quién que les oyera ha podido jamás olvidar el indescriptible encanto del sonido producido por nuestro gran navarro, ni la majestuosa nobleza que caracterizaba el del ilustre maestro húngaro? En ambos casos la vibración era interna y comunicada a la cuerda por la agitación de la mano estremecida por la emoción. En los otros virtuosos a que me refiero solo vibra el exterior, y queriendo simular

³⁴⁹ El propio Arbós previene de su uso rutinario y su abuso en 1924 en su discurso de admisión a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fernández Arbós, 1924, p. 22).

sentimientos que no existen, se abusa del procedimiento y surge la exageración (Fernández Arbós, 1924, p. 23).

Tenemos en la interpretación de Sarasate de la cadencia final del *Nocturno* de Chopin otro buen ejemplo de buen gusto lejos de cualquier exhibición de virtuosismo, muestra de su facilidad, expresada en una aparente falta de esfuerzo, y naturalidad.

Sin embargo, existe en estos registros realizados por Sarasate en 1904 una gran diferencia de estilo entre la interpretación de sus propias obras y la que realiza de la *Partita* núm. 3 de Bach. Es ejecutada ésta en un tempo muy rápido, especialmente si la comparamos con la grabación realizada en 1903 por Joachim³⁵⁰ en donde se incluyen algunas obras de Bach³⁵¹. En cierto modo, la de Sarasate da la impresión de que se tratara de un ejercicio para los dedos de la mano izquierda. Por la velocidad a la que Sarasate interpreta esta pieza y su estilo “mecánico”, constituyendo casi un *moto perpetuo*, da la impresión que esta pieza le pudiera ser ajena a su carácter, no mostrando una especial predilección por ella o bien tan solo correspondía a tendencias estilísticas en la interpretación de obras de esta época. Sin embargo, se encuentran testimonios que indican que su interpretación de la música de Bach era muy distinta: “Por otra parte, su ejecución de Bach era agudísima. Tocaba las sonatas de Bach como si fueran piezas virtuosísticas” (Martens, 1919, pp. 172-173).

Dejando de lado las coincidencias que unen ambas figuras, explotadas por la prensa del momento que buscaba así dotar a Quiroga de un aura de virtuosismo innecesaria dados sus méritos propios, sí cabe establecer vínculos interpretativos en éste y Sarasate. Las grabaciones que nos han llegado de ambos, teniendo en cuenta las restricciones técnicas propias de las fechas en que fueron registradas, suponen la principal -y probablemente la más fiable- fuente de análisis en este sentido. Por otro lado, debemos tener en cuenta la existencia de un punto discrepante entre el modo en cómo los violinistas proponen la ejecución de un determinado pasaje, técnicamente

³⁵⁰ Respecto a la interpretación de un corpus “clásico” de obras para violín, especialmente Bach, o de autores contemporáneos, como Brahms, Joachim era tenido como autoridad de referencia.

³⁵¹ Joachim, J. (1992). *Complete recordings* [CD]. Inglaterra: OPALCD. (1903). Detalles sobre esta grabación así como una breve reseña biográfica de Joachim se puede consultar en el catálogo *The Gramophone and Twelve-Inch Monarch Records*, de marzo de 1904. <https://www.graphonogram.com/4-documentation.html> (Consultado el 21 de marzo de 2018). En ella se puede encontrar la *Bourrée en Si m* de la *Partita* núm. 1 y el *Preludio* de la *Sonata* núm. 1 en *Sol M* de Bach, las *Danzas húngaras* núm. 1 en *Sol m* y núm. 2 *Re m* de Brahms (en arreglos de Joachim) y el *Romance en Do M* (composición propia) que en el catálogo aparece erróneamente como *Si bemol M*.

hablando, y cómo lo ponen ellos mismos en la práctica. Ésto resulta achacable a cualquier intérprete de haya dejado un legado tanto teórico en forma de método como registros interpretativos o testimonios sobre sus ejecuciones³⁵². En Quiroga, a la vista y análisis de las digitaciones propuestas en sus caprichos, se observa que mediante la huida de los grandes saltos de cuerda- llegando incluso a proponer cruces de dedos-, se evitan los *glissandos* y *portamentos*. Sin embargo, queda testimonio del uso de estos recursos -y en algunos casos abuso- reflejados en sus grabaciones.

De estas grabaciones se deduce una herencia por parte de Quiroga del estilo elegante, de arco ligero, suave y preciso de la escuela franco-belga, si bien características propias de Sarasate, como el uso de una dinámica “estrecha” no se ven reflejadas en el pontevedrés. En este aspecto, tal y como se ha indicado, cabe recordar que el llegar a conclusiones finales en este punto resulta arriesgado atribuyéndole de nuevo la posibilidad de error a la precariedad en los métodos de grabación del momento. Por otro lado, las críticas y comentarios de aquellos que pudieron ver a Sarasate tocando en directo parecen corroborar esta característica suya.

Quiroga, así mismo heredero de la tradición franco-belga por medio de sus estudios con del Hierro -alumno a su vez de Léonard y por lo tanto transmisor de la misma- parece así mismo heredar esta aparente facilidad en la interpretación, carente de la pesada seriedad propia de los alemanes.

³⁵² El lector puede encontrar ciertos ejemplos de contradicciones entre la teoría y la práctica en las siguientes monografías: PHILIP, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, y MILSOM, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth-century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850-1900*. Hampshire: Ashgate.

PARTE III

Práctica profesional del violinista en Madrid

1. “La placita segura”. Arbós, del Hierro y las oposiciones a Profesor Numerario de violín de 1888

1.1. La convocatoria

Ante el aumento del número de alumnos, a petición de Jesús de Monasterio se creará por Real Orden el 28 de noviembre de 1888 en el Conservatorio de Madrid una clase de *Perfeccionamiento de Violín y Música de cámara*, de la cual se hará cargo el propio Monasterio. Al ocupar éste el nuevo puesto como profesor de dicha clase, la plaza de Profesor Numerario de violín que ostentaba queda vacante, pasándose a convocar oposiciones³⁵³. La convocatoria para la provisión de esta plaza aparece publicada el 28 de enero de 1888 en la *Gaceta de Madrid*:

MINISTERIO DE FOMENTO

Reales órdenes

Excmo. Sr.: S. M. la Reina regente, en nombre de su Augusto Hijo el rey D. Alfonso XIII (Q. D. G.), ha tenido a bien disponer que la plaza de Profesor numerario de Violín, vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación, se provea por oposición, de conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente.

De Real orden lo digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid 11 de enero de 1888.

Navarro y Rodrigo

Sr. Director General de Instrucción Pública³⁵⁴.

Más adelante se determinarán los contenidos de la prueba de oposición a la que debían de presentarse los aspirantes al puesto:

MINISTERIO DE FOMENTO

Dirección general de Instrucción pública

³⁵³ Para más información sobre esta convocatoria y el funcionamiento del Conservatorio de Música de Madrid respecto al nombramiento de profesores, véase el capítulo “1.6. Creación de la clase de Perfeccionamiento de violín y música de cámara” p. 233.

³⁵⁴ *Gaceta de Madrid*, 28 de enero de 1888, Tomo I, p. 229.

Se halla vacante en la Escuela nacional de Música y Declamación una plaza de Profesor numerario de Violín, dotada con el sueldo anual de 3.000 pesetas y demás ventajas concedidas por la ley al Profesorado, la cual ha de proveerse por oposición, con arreglo a lo dispuesto en el Real decreto de 5 de Mayo de 1871, estableciendo bases para la reorganización de las escuelas especiales, y según lo dispuesto en su reglamento vigente de dicha Escuela de 2 de Julio de 1871. Los ejercicios se verificarán en Madrid en la forma prevenida en el programa aprobado por la Escuela nacional de Música y Declamación, que a continuación se expresará, y en lo demás al reglamento de 2 de abril de 1875. para ser admitido a la oposición, se requiere no hallarse incapacitado el opositor para ejercer cargos públicos y haber cumplido veintiún años de edad.

Los aspirantes presentarán sus solicitudes en la Dirección general de Instrucción pública en el improrrogable término de tres meses, a contar desde la publicación de este anuncio en la Gaceta de Madrid, acompañadas de los documentos que acrediten su aptitud legal y de una relación justificada de sus méritos y servicios.

Los ejercicios de oposición consistirán.

1º Escribir una memoria, que versará sobre las materias siguientes:

1º Descripción detallada del violín y su historia desde su primitiva construcción hasta el día. Carácter peculiar de este instrumento y su importancia, ya formando parte de la orquestas, ya como instrumento *a solo*.

2º Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y de los Métodos, estudios y obras más importantes que se hayan publicado para el violín, haciendo mención de los más célebres artistas antiguos y modernos que en este instrumento se hayan distinguido.

3º programa detallado de su enseñanza, dividido en la forma que a juicio del opositor sea más conveniente para adoptarse en este Escuela.

2º Ejecutar en el violín una pieza de concierto estudiada previamente y a elección del opositor.

3º Ejecutar otra pieza elegida en el acto por el tribunal entre diez obras de diversos géneros y autores que el opositor preservará y llevará estudiadas.

4º Ejecutar otra a primera vista, compuesta expresamente para el ejercicio de la oposición; primero en el tono en que se haya escrito, y luego transportando una parte de ella al tono que indique el Tribunal.

5º Poner los matices, digitación y diversas articulaciones de arco a una pieza escrita sin ninguna de estas indicaciones y contestar a las preguntas que le dirija el Tribunal.

6º Dar una lección práctica en presencia del Tribunal a dos alumnos de la escuela, el primero sin conocimientos del instrumento, y el segundo con ellos.

7º Lectura de la Memoria citada en el ejercicios primero, y controversia que sobre ella pueda originarse entre los demás coopositores, y caso de no haberlos contestar a las observaciones que le pueda dirigir cualquier individuo del Tribunal.

Según lo dispuesto en el art. 1º del reglamento de 2 de Abril de 1875, este anuncio deberá publicarse en los Boletines oficiales de todas las provincias y por medio de edictos en todos los establecimientos públicos de enseñanza de la Nación; lo cual se advierte para que las Autoridades respectivas dispongan desde luego que así se verifique sin más que este aviso.

Madrid 11 de enero de 1888. El Director general, Emilio Nieto³⁵⁵.

Estos contenidos, que en poco difieren de los propuestos en los ejercicios de oposición para el puesto de profesor de conservatorio hoy en día, dotaban de especial relevancia los aspectos interpretativos, si bien también contemplaba otros relativos a la didáctica del instrumento, evaluando su conocimiento por el opositor y las cualidades de éste como docente a distintos niveles.

1.2. La preparación

Enrique Fernández Arbós se decide a probar fortuna, desdeñando para ello una plaza como profesor que le había sido ofrecida en el Conservatorio de Hamburgo por mediación del que fuera su maestro en Berlín Joseph Joachim³⁵⁶. Parece ser que Arbós encarga a Joachim que éste traslade su decisión de deshacer su compromiso con el Conservatorio de Hamburgo con varios meses de antelación a su incorporación. Por razones desconocidas, Arbós (2005, pp. 235-236) afirma que Joachim no llegó a hacerlo. Pese a que éste, según sus propias palabras, nunca llegó a incorporarse al conservatorio de Hamburgo como profesor, Pedrell (1897, p. 651) lo

³⁵⁵ *Gaceta de Madrid*, 28 de enero de 1888, Tomo I, p. 240.

³⁵⁶ La amistad entre Arbós y Joachim provenía de la época en que éste desarrolló sus estudios en Berlín bajo sus enseñanzas, llegando Joachim a regalarle un ejemplar de los *Estudios* de Paganini que le habían sido dedicados por Liszt, así como a prestarle uno de sus Stradivarius por un largo periodo de tiempo (Fernández Arbós, 2005, p. 195). Se podrá encontrar más información acerca de las actividades y estudios de Arbós en Berlín, así como las influencias recibidas del círculo de Joachim en el capítulo “4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura”.

situía allí, donde, según afirma, desempeñó “durante algún tiempo la plaza de profesor de violín”.

Según relata Arbós en sus memorias, la decisión de optar a la plaza en el Conservatorio de Madrid abandonando la opción de hacerlo en Alemania estuvo muy influenciada por el propio Sarasate, quien “de acuerdo con sus principios, luchó denodadamente contra todo lo que había de esencialmente alemanizado en mi espíritu” (Fernández Arbós, 2005, p. 235). Sin embargo, éste parece ya decidido a tomar parte en la oposición a principios de ese año tal y como aparece reflejado en la entrada del 3 de marzo de 1888 del *Diario* de Tomás Bretón: “Nos acompañaron Arbós y su padre. Aquél está decidido a hacer la oposición a la plaza de violín del Conservatorio, si le dan cada año seis semanas de permiso para ir al extranjero” (1994, vol. II, p. 696).

Muchas veces las oposiciones a puestos como éste venían motivadas por el intento de asegurarse cierta estabilidad y seguridad económica en un puesto que, tal y como refleja la opinión de Arbós, le permitiría obtener sin mucha dificultad licencias para viajar y poder mantener activa una faceta paralela como intérprete³⁵⁷. Espinós nos lo cuenta así:

Arbós cedió al influjo que sobre casi todos los músicos que hemos conocido ejercía, y ejerce, la aspiración a formar parte de un escalafón de la música oficial. Realizarla se llamó más brevemente siempre: "entrar en el Conservatorio".

En el fondo de ese anhelo, aparte del afán de lograr una situación más o menos preeminente, lo que palpita es la desconfianza en el porvenir de una profesión, de una vocación, diremos, para espiritualizarla más, que en nuestro país no suele ofrecer un presente tranquilizador.

Se ha dicho, y es cierto, que la música es la Cenicienta de las artes. Si por ella no ha sido hasta hoy posible hacer gran cosa desde las alturas del Poder público era natural que cada uno de los que la cultivan procurasen poner su existencia al amparo de un ingreso infalible; lo que se apellida "una cosita segura". Así, los músicos que no logran atraer sobre sí la admiración pública, que es el aplauso, y

³⁵⁷ De hecho, tras conseguir dicha plaza, Arbós disfrutará de varias excedencias -algo que así mismo se repetirá en el caso de su puesto en la Real Capilla- con la intención de viajar al extranjero para estudiar los adelantos que allí tienen lugar en el terreno musical. Si se desea obtener información en más detalle sobre estas excedencias y su funcionamiento, se pueden consultar los capítulos correspondientes al Conservatorio de Madrid y la Real Capilla presentes en este trabajo.

que suele traer consigo el dinero, como los que, habiéndolo conseguido, piensan en aquel instante en que la multitud veleidosa puede volverles la espalda, consideran en su inmensa mayoría el Conservatorio como el refugio, con sus sueldecitos, sus quinquenios, sus ascensos, su jubilación "para el día de mañana" (Espinós, 1942, p. 68).

Como parte de su preparación, Arbós viaja a París en busca de documentación para redactar su Memoria en la biblioteca del Conservatorio de la ciudad, donde permanece aproximadamente un mes y medio mientras frecuenta la casa de Sarasate en París.

Llegado el momento del examen, junto con él se presentarían como opositores Manuel Blanquer y Lara, Andrés Goñi (1865-1906), y José del Hierro (1864-1933). El barcelonés Andrés Goñi, alumno de Monasterio, se había presentado dos años antes como único aspirante a la oposición para el puesto de profesor de violín en el Conservatorio de Valencia convocada tras la temprana desaparición de Quintín Matas, primer profesor de violín y viola de este conservatorio³⁵⁸. El programa propuesto en el conservatorio valenciano resultaba muy similar al del madrileño:

- 1º. Ejecutar una obra de gran dificultad escrita para violín con el mayor número posible de golpes de arco. La designación de la pieza se dejaba a libre elección del opositor.
- 2º. Repentizar una obra de mediana dificultad designada por el tribunal.
- 3º. Digitar y poner la articulación a un trozo de música inédita.
- 4º. Dar la primera lección a un alumno, es decir, enseñarle a tomar el violín, el arco e indicarle la posición del cuerpo en general.
- 5º. Dar una lección a un discípulo de tercero y a otro de sexto curso.
- 6º. Programa razonado para la enseñanza del violín en toda su extensión³⁵⁹.

³⁵⁸ Quintín Matas y Ots (1857-1883) había sido así mismo alumno de Monasterio en el Conservatorio de Madrid, iniciando sus estudios con éste en el curso 1873-74. Matas se convertiría en profesor de violín y viola en el Conservatorio de Valencia, donde desarrollaría su actividad desde 1879 hasta su muerte en 1883. Para más información sobre esta interesante figura se puede consultar RANCH SALES, A. (1989). "Un gran violinista malogrado: Quintín Matas y Ots" en *Anales*, Valencia (1987-1988, pp. 83-92), Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

³⁵⁹ Archivo del Conservatorio Superior de Valencia. Acta de la sesión de la Junta directiva celebrada el 31 de agosto de 1886 (Fontestad Piles, 2005, p. 308).

Pero sin ninguna duda, el mayor contrincante para Arbós era José del Hierro. Hierro era amigo de Arbós y además, en años posteriores, colaborarían juntos durante varias temporadas en la Orquesta Sinfónica de Madrid. Probablemente es por esta razón por la que Arbós no hace alarde de su victoria en sus memorias sino que relata el hecho aduciendo que “a fin de junio de este año del 88 tuvieron lugar las oposiciones, que yo gané por unanimidad y en que todos cumplimos como buenos peleando caballerosamente” (Fernández Arbós, 2005, p. 237).

José del Hierro contaba con numerosos admiradores entre el público madrileño, especialmente en el teatro-circo del Príncipe Alfonso, donde había llegado a tocar con Sarasate su famosa *Jota para dos violines* (Espinós, 1942, p. 71).

1.3. El desarrollo y la resolución

La prueba tuvo lugar a lo largo de cinco sesiones, entre públicas y privadas, comenzando el 2 de julio de 1888³⁶⁰ a las nueve de la mañana en el salón-teatro del Conservatorio “ante auditorios apiñados y henchidos de emoción partidista” (Espinós, 1942, p. 73). El 23 de julio se celebra el sorteo de parejas de opositores, quedando del Hierro emparejado con Goñi mientras Arbós lo hacía con Blanquer. Un pequeño accidente vino a retrasar la ejecución de los ejercicios:

José del Hierro no presentó la memoria reglamentaria; pero no se pudo, ni se podía en rigor, rechazar su documentación, porque habiendo argüido el opositor que la Gaceta no había exigido, en el anuncio oficial, ese requisito, no se le podía obligar a cumplimentarlo. Se comprobó en el acto la realidad de omisión tan inexplicable y, por tanto, el fundamento de la alegación del violinista Hierro, a quien se otorgó un plazo para la presentación de la Memoria: única solución que cabía dar al delicado asunto y que, aceptada por el opositor, le puso fin, abriendo de una vez el cauce de la esperada oposición (Espinós, 1942, p. 73).

Las obras interpretadas durante la competición son buena muestra de los repertorios violinísticos de la época: Hierro interpretó las *Variaciones sobre temas de “Fausto” de Gounod* op. 13 de Sarasate así como la *Balada y polonesa de concierto* de

³⁶⁰ Espinós relata el proceso de las oposiciones para violín si bien comete el error de situarlas en 1881 en vez de 1888, cuando Arbós tiene 24 años. En caso de haber tenido lugar en 1881, éste habría tenido únicamente 17 años, no alcanzando la edad mínima exigida para presentarse a dichas pruebas.

Vieuxtemps; Banquer, interpretó el *Séptimo concierto* de Bériot (op. 76) y el *Adagio* y final del *Concierto en Sol menor* op. 26 de Max Bruch; Goñi, el *Concierto en Mi* op. 64 de Mendelssohn y el *Nocturno en Mi bemol* de Chopin, de Sarasate, y, por último, Enrique Fernández Arbós tocaría así mismo el *Concierto en Sol menor* de Max Bruch tal y como lo haría Banquer, con quien le habían emparejado en las pruebas, y la *Sonata para violín a solo* de J. S. Bach de entre las obras de elección. Con la decisión de este repertorio³⁶¹ Arbós de mostraba la influencia de los años pasados en Berlín junto a Joachim³⁶².

Arbós eligió a José Tragó como pianista acompañante pese a su amistad con Isaac Albéniz ya que el primero pertenecía al claustro de profesores del Conservatorio³⁶³.

Sobre cómo se desarrollaron las pruebas contamos con las anotaciones manuscritas que el propio Monasterio realizaría durante la ejecución de los ejercicios localizadas en el Archivo del RCSMM³⁶⁴. En las notas del 2 de julio de ese año vemos que Goñi, emparejado para la elaboración de los ejercicios con Hierro, aventajó mucho a éste en cuanto a la prueba referente al Plan de enseñanza, ya que Monasterio afirma: “Plan de enseñanza de Hierro muy deficiente y desordenado. Refutación de Goñi muy razonada y juiciosa. Refutación de Hierro completamente nula. Rectificaciones de Goñi, bien. Rectificaciones de Hierro, sin fijeza ninguna”. Por otro lado, defiende el Plan de enseñanza de Goñi como “bastante bien entendido y metódico”, añadiendo que “Hierro hizo algunas observaciones bastante justas encaminadas a probar que algunos años escolares están demasiado recargados de dificultad”, las rectificaciones de Goñi “bastante bien” mientras las de Hierro vuelven a estar plasmadas “con poca fijeza”. Baste recordar para subrayar la falta de preparación de la parte que podríamos entender como “teórica” de la prueba por parte de Hierro el hecho de que no presentase la Memoria exigida en la convocatoria alegando la falta de claridad a la hora de expresar este requisito en la *Gaceta de Madrid*, si bien la aportaría

³⁶¹ Joachim sería reconocido como intérprete por excelencia de las obras de Bach dentro del concepto que preconizaba la escuela alemana de fidelidad al autor. Max Bruch, por su parte, era profesor de composición del Conservatorio de Berlín durante los años en que Arbós estudió en esta institución.

³⁶² Para más información sobre la influencia de Joachim y su círculo en Arbós durante su estancia en Berlín, véase el capítulo “4.3.3. Joseph Joachim y el culto al autor. Su influencia en Enrique Fernández Arbós” p. 191.

³⁶³ Arbós fundaría un año más tarde, en 1889, el *Quinteto Iberia* junto con José Tragó. Véase el capítulo “4. El repertorio innovador: el *Quinteto Ibérico* o el *Quinteto de Música Clásica di Camera*. Agrupaciones camerísticas de Enrique Fernández Arbós” p. 344 presente en este trabajo.

³⁶⁴ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545. Estas notas manuscritas de Jesús de Monasterio pueden consultarse en los anexos de esta tesis en el apartado de “Apéndices”.

posteriormente. La superioridad de Goñi sobre Hierro queda patente así mismo en la prueba pedagógica, consistente en dar clase tanto a un alumno sin conocimientos como a uno de un nivel más avanzado. Según las anotaciones de Monasterio, ambos desarrollaron sus labores correctamente (“bastante bien” para Hierro y “bien” para Goñi) respecto a la lección práctica al alumno sin conocimiento alguno del instrumento. Sin embargo, en cuanto a la clase para un alumno de 4º año, destaca que Hierro “solo se ocupó de la buena colocación del arco y del violín y nada respecto del fraseo y afinación”, mientras Goñi “Hizo correcciones atinadas respecto del colorido y fraseo”³⁶⁵.

En cuanto a la pareja Banquer-Arbós, el papel de ambos en cuanto al Plan de enseñanza resultó así mismo bastante irregular. Monasterio apunta que Banquer “leyó la memoria como si la viese por primera vez y destrozando muchos de los nombres propios. Se limitó a decir que no formulaba ningún plan de enseñanza sino que estaba enteramente conforme con el aprobado por mí en este Conservatorio (pero sin detallarlo)”. Arbós, lógicamente no pudo refutar el plan de Banquer ya que éste no entró en detalles, realizando a su vez ciertas refutaciones “sin fundamento”. Por su parte, el Plan de enseñanza de Arbós resultó en opinión de Monasterio “muy extenso, bastante metódico y bien razonado”, siendo las refutaciones de Banquer “sin ningún fundamento”, así como sus rectificaciones “verdaderas salidas de pie de banco” [sic]. Banquer también juega un papel muy mediocre a la hora de enunciar las correcciones de la lección práctica, realizando ambas de manera “regular”, frente a Arbós quien es calificado como “bien” ante el alumno sin conocimientos y un “hizo observaciones muy convenientes” en cuanto al que sí los poseía.

A continuación le siguió la parte que podríamos denominar “práctica”, que en anotaciones de Monasterio viene datada el 3 de julio, bajo el epígrafe de “piezas estudiadas”. Monasterio comienza anotando las impresiones que primeramente le produce la interpretación de del Hierro. Sobre la *Fantasía de Fausto* de Sarasate, afirma “mucha ejecución, tiene brillantez, bastante afinación y mucho corazón: algo precipitado y la postura no es buena. El tono bastante bueno”. Sobre la obra de

³⁶⁵ Al no haber dado clase a alumnos principiantes, tal y como le sucedería a otros grandes pedagogos del violín como Spohr o Joachim, Monasterio prestaba una gran importancia a aspectos de estilo, lo que en la época se conocía como “sentimiento”, por encima de otros aspectos técnicos básicos. Arbós (2005, pp. 39-40) se queja a este respecto acerca de la clase de Monasterio en el Conservatorio de Madrid. Se puede completar esta información consultando el apartado referido al conservatorio de Madrid en esta tesis “1.4. El nombramiento de Jesús de Monasterio como nuevo profesor”.

elección, la *Balada y polonesa* de Vieuxtemps, añade: “con brillantez y bastante buen estilo”. Goñi tampoco parece haber realizado una mala ejecución. Su interpretación del *Concierto* de Mendelssohn le resulta a Monasterio: “bastante corrección y buen estilo, aunque algo frío, buena afinación, naturaleza poco vigorosa, regular, y poca brillantez, buen mecanismo”. Acerca del *Nocturno de Chopin en Mi bemol* de Sarasate, dice: “muy bien afinado y bastante sentido, hizo bien las escalas glisadas. La postura es bastante buena”. Banquer, por su parte, interpreta el *Séptimo Concierto* de Bériot en un “estilo pequeño, con poco mecanismo, poca afinación, poca expresión y poco tono; tiene el brazo algo agarrotado”. El *Allegro* y final del *Concierto en Sol menor* de Max Bruch es así mismo ejecutado a su modo de ver “sin ningún carácter ni estilo, ni afinación ni nada. La postura, regular”. Por contra Arbós, quien también interpretaba la obra de Bruch, si bien en este caso el *Adagio*, parece ser que lo hizo mejor que Banquer, si bien, según vemos en las anotaciones de Monasterio, “con excesiva lentitud y alterando mucho las indicaciones del autor respecto del matizado [sic]”, así como el resto de la obra con una “gran mecanismo y hermoso brazo derecho, tono brillante pero algo de frialdad, poca expresión y, en general, poco rítmico”. Por otro lado, “la colocación del violín y postura del cuerpo muy defectuosas”. Destaca el hecho de que en referencia a Sarasate y a su animadversión por Joachim y el estilo de la escuela alemana³⁶⁶, Arbós cite en sus memorias esta obra como una de las estudiadas previamente con Joachim en Berlín. Sin duda las críticas vertidas por Monasterio a la ejecución que de ella hace Arbós durante los ejercicios de oposición están justificadas por la influencia de la técnica alemana en el joven Arbós durante sus estudios con Joachim.

Su interpretación parece mejorar notablemente en la *Sonata en Sol menor para violín solo* de Bach, que éste ejecutó “respecto del mecanismo, admirablemente con muy buen estilo, si bien no estoy conforme con algunos *rallentandos* que, en mi juicio son ajenos al carácter de la Bach [sic].” Sin dudar en calificar la ejecución de Arbós como “en general, algo fría y amanerada”.

La “pieza de repente”, utilizada para probar la capacidad de improvisación y lectura a primera vista del intérprete, así como el ejercicio de transporte, es interpretada inicialmente por Hierro, quien “la leyó bien en general y a compás, con buen instinto

³⁶⁶ La antipatía que manifestaba Sarasate por el estilo de Joachim era manifiesta a pesar de que le dedicara una de sus composiciones, la *Malagueña y habanera para violín y piano op. 21*, muestra del respeto que le tenía profesionalmente.

aunque se equivocó en algunas notas”. El transporte, por su parte, “muy bien, tuvo pocas faltas”. Goñi, por su parte, “leyó las notas con más exactitud que Hierro, pero con menos intención y carácter”, mientras el transporte fue “perfectamente leído y acentuado”. Banquer “leyó regularmente las notas pero con poca intención” en el ejercicio de repentización, mientras el transporte lo realizó “bastante bien”. Arbós realizó su ejecución del ejercicio de repente de manera perfecta con la objeción que manifiesta Monasterio al exclamar “lástima de su poca fijeza y exactitud en el ritmo”; el transporte resultó “muy bien”³⁶⁷.

Pese a lo irregular de su ejercicio, la superioridad técnica que manifiesta Arbós y su adecuación al estilo interpretativo de la obra -con algunas salvedades- hacen que éste gane la plaza con tan solo 24 años ante un tribunal presidido por el director Arrieta, y del que eran vocales Monasterio, Mirecki, Muñoz, Urrutia, Fischer y Arche.

La *Ilustración musical hispano-americana* se hace eco del papel jugado por Hierro en estas oposiciones:

Tomó parte en las oposiciones últimamente verificadas a la clase de violín del Conservatorio de Madrid, y dicen los inteligentes que sus ejercicios fueron tales que en el acorde final de la última pieza por Hierro ejecutada, pareció surgir de su violín la apetecida y en buena lid ganada credencial... El destino, que en aquella ocasión tomó la distinguida forma de una alta dama, lo dispuso de otro modo, y Hierro resultó con honra, pero sin clase oficial de violín. Gracias a que la tiene privada, y en ella obtiene, al par que provecho propio, brillantes resultados para el arte³⁶⁸.

En referencia a estos momentos y tratando sobre la conveniencia de usar el método de las oposiciones a la hora de optar a un puesto de profesor Arbós opina:

Recordando esta época de mi vida, no puedo menos que pensar en lo fútil de las oposiciones para una cátedra de música; y más si la oposición es a una cátedra de instrumentistas. No es que yo esté sistemáticamente en contra de este procedimiento que, sobre todo en nuestro país, evita hasta cierto punto una

³⁶⁷ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/545.

³⁶⁸ *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de noviembre de 1890, núm. 68, p. 391. En esta reseña así mismo se hace constar a Hierro como alumno de Joachim en Berlín, punto que no se ha podido verificar pero cuya veracidad resulta dudosa dado que es ésta la única fuente en donde se menciona este hecho.

alcaldada y obliga a que los opositores realicen el máximo de que son capaces, pero con ello deja de ser cierto que el concurso, llevado a cabo honradamente, es mucho más racional.

Yo sé que por aquella época tocaba bien, pero como pedagogo era una completa nulidad, habiendo de limitarme exclusivamente a la demostración visual y auditiva, y así y todo gané mi plaza. Pues bien, hoy en día, después de una vasta experiencia acumulada durante el curso de más de cincuenta años de labor ininterrumpida, y consciente de haber profundizado y ser de quienes mejor pueden conocer los secretos de la enseñanza del violín, tanto en su aspecto técnico como en el artístico, si tuviera que presentarme a una oposición, me vería indudablemente vencido por cualquier muchacho joven que acabara de concluir la carrera; porque lo que impera con carácter predominante, tanto en el ánimo del público como en el del jurado por lo general, es la impresión producida por la ejecución más o menos brillante de las obras. Contra esto podrán argumentar que el procedimiento citado cuenta con otros ejercicios: enseñar a un principiante cómo ha de colocar el violín; dar clase a un alumno de X años; discutir la memoria o un plan de estudio... Más o menos absurdo y estéril todo ello. ¿Por qué no cambiar este último acto, cuando menos, por una controversia entre los opositores, dando clase a un mismo discípulo? (Fernández Arbós, 2005, pp. 241-242).

Y una vez ganadas las oposiciones, Arbós recuerda haber pensado: “Bueno... ya tengo mi placita segura y ahora nada más que a trabajar tranquilo” (2005, p. 239). Así es como se incorpora al claustro del Conservatorio bajo la dirección de Monasterio, siendo nombrado profesor numerario el 12 de julio de 1888.

2. La Real Capilla como suplemento necesario

2.1. Presencia y nombramiento de violinistas en la Real Capilla

Pese a la importancia de la burguesía como impulsora de la vida cultural de la capital, la música religiosa aún permaneció vigente especialmente durante la Cuaresma, Semana santa, Navidades y otras fiestas. Esta demanda de música religiosa permitió el mantenimiento de formaciones estables como la de la Capilla Real, permitiendo otra fuente de ingresos paralela a la actividad docente en el conservatorio de Madrid

y la de ejecutante en distintas agrupaciones musicales. Dados los bajos sueldos, en muchos casos, el poseer uno solo de estos puestos no garantizaba un sueldo suficiente para subsistir, por lo que los instrumentistas debían compaginar su labor pedagógica con la interpretativa. Es por ello que varios de los violinistas españoles más relevantes de estos años participaron en la Capilla Real. Destacan los nombres de Luis Veldrof y Plaza, Juan Eusebio Díez, Jesús de Monasterio, Enrique Fernández Arbós, Antonio Fernández Bordas, Julio Francés y José del Hierro. Sin embargo, la subsistencia no estaba por ellos asegurada, tal y como vemos que le ocurrió a Monasterio. El haber aceptado la plaza de maestro del Real Conservatorio de Música le supuso a éste el abandonar una prometedora carrera como concertista, con la consiguiente merma en sus ingresos.

En el caso de Monasterio, éste había sido nombrado Músico honorario de la Real Capilla el 3 de febrero de 1854, es decir, unos años antes de obtener su plaza como profesor en el Conservatorio de Madrid. Esto no le comportaba beneficio económico alguno, ya que, tal y como se indica en su expediente, este puesto estaba “libre de gastos y sin sueldo alguno, pero con opción a la primera vacante que ocurra en las plazas de violín de la misma Real Capilla”³⁶⁹. Este nombramiento también aparece consignado en la Hoja de Méritos y servicios del 20 de julio de 1865 entregada por Monasterio al Conservatorio de Madrid³⁷⁰. El hecho de poseer una plaza que comportaba ciertas obligaciones sin por ello ser estas remuneradas y la escasa cuantía de su sueldo en el conservatorio obligan a Monasterio a dirigirse por carta a la Reina el 26 de abril de 1859 -misiva depositada en su expediente personal del Archivo de Palacio- para pedirle que se le asigne un sueldo a su puesto en la Capilla Real.

Señora,

Don Jesús de Monasterio, violinista honorario de Vuestra Real Capilla con opción a la primera vacante, puesto a los Reales Pies de V. M. con el mayor respeto y veneración, hace presente que habiéndole sido ofrecida la plaza de Maestro del Real Conservatorio de Música y Declamación, creyó deber aceptar tan difícil cuan honroso cargo accediendo a los deseos de su querida familia, y con el fin de ser útil al arte músico español. Al fijar su residencia en este Corte le fue forzoso abandonar su carrera de concertista que con tan felices auspicios seguía en el extranjero, para dedicarse con el mayor celo a la enseñanza de su arte, pero no siendo suficiente el corto sueldo que disfruta en el citado

³⁶⁹ AGP, Caja 693, Exp. 1.

³⁷⁰ Archivo del RCSMM, “Papeles de Monasterio” 3/546.

Conservatorio para atender a su subsistencia y a la de su buena madre y hermanas, y siendo el exponente el único de cuantos tienen la honra de pertenecer a Vuestra Real Capilla que no goza de sueldo alguno, a V. M. rendidamente suplica se digne concederle el que fuere de Vuestro Real Agrado, atendidas sus circunstancias especiales y previos los informes que V. M. juzgue oportunos. Gracia que espera de la notoria bondad y magnanimidad de V. M. cuya salud y vida guarde Dios por dilatados años.

Madrid, 26 de abril de 1859. Señora, A.L.R.P. de V.M.

Jesús de Monasterio³⁷¹

La petición de Monasterio surte efecto y en respuesta del 29 de abril de 1859 se le comunica la concesión de un sueldo de 6.000 pesetas anuales como músico honorario. Posteriormente irá ascendiendo dentro de la plantilla de la Capilla Real, siendo nombrado el 17 de octubre 1864 viola de la Real Capilla por ascenso de Eduardo Fischer (de hecho, la orden se haya en el expediente de este último, violín 3º). El 10 de mayo de 1875 le será adjudicado el puesto de 2º violín y el 1 de febrero de 1898 el de violín primero segundo por fallecimiento de Ricardo Fisher, disfrutando de un sueldo de 3.000 pesetas que se señaló a su antecesor el 16 de julio de 1883. “Aprobado en los de Mayo de 1875, las [ilegible] y sueldos de la Real Capilla, [donde] se decía que en ella se respetasen lo haberes que hubiesen disfrutado los antiguos profesores”³⁷².

Pero Monasterio no era el único que, en busca de un beneficio económico superior al que proporcionaba una dedicación exclusiva a la actividad docente, compaginaba su labor como profesor con la de intérprete en diferentes agrupaciones, entre las que destacaba la Real Capilla. Luis Veldrof y Plaza, uno de los primeros profesores de violín del Conservatorio de Madrid junto con Juan Eusebio Díez, ambos sucesores de Pedro Escudero, también desarrolló su carrera tanto en la Real Capilla como en la Real Cámara, tal y como se puede ver en su expediente³⁷³.

Dada su condición de hijo del aposentador mayor y conserje del Real Palacio, Luis Veldrof y Plaza habría tenido facilidades para acceder a un puesto como viola en 1814 sin necesidad de realizar el ejercicio de oposición correspondiente. Sin

³⁷¹ AGP, Caja 693, Exp. 1.

³⁷² AGP, Caja 693, Exp. 1.

³⁷³ Se pueden consultar sus expedientes personales en el AGP, Capilla Real, Sección Administrativa, Personal, Caja 2718, Exp. 19 y Caja 1084, Exp. 13 para Luis Veldrof y Plaza, donde figura como violín principal, y Caja 2684, Exp. 39 y Caja 301, Exp. 16 para Juan Eusebio Díez.

embargo, bajo la sospecha de ser simpatizante del bando carlista, Veldrof se ve apartado tanto de la Real Capilla como de la Real Cámara el 6 de junio de 1834, siendo declarado cesante en 1843. Por motivos obvios que reflejan la relación entre ambas instituciones, Veldrof abandona ese mismo año de 1834 su puesto de profesor de violín en el Real Conservatorio de Madrid, tan solo un año después de su incorporación. Acuciado por necesidades económicas Veldrof solicitará su readmisión en la Real Capilla³⁷⁴, que no le es concedida sino hasta 1848, un año antes de su muerte.

Por otro lado, en el expediente de Arbós se ve cómo a éste, tras obtener el 24 de noviembre de 1899 el puesto de primer segundo violín, dotada con 2.000 ptas. anuales, “por fallecimiento de D. Feliciano Cuenca y Ramos”³⁷⁵, se le adjudica la plaza de violín primero. En algunas ocasiones, como en este caso, el nombramiento de los músicos de la plantilla de la Real Capilla se realizaba directamente, tratando de ocupar las plazas vacantes lo más pronto posible evitando lo dilatado de un proceso de nombramiento. Ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente informe del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio del 1 de diciembre de 1899, en el que se informa de la urgencia de cubrir las plazas vacantes, ya que, en caso contrario:

...serían necesarios dos o tres meses si se sacasen a oposición como está dispuesto, para obviar esta dificultad y atender con la mayor urgencia al buen servicio de la Real Capilla”, en vistas a proveer las vacantes ocurridas por ascenso de D. Enrique Arbós, segundo, segundo violín, y de D. Manuel González de Val, segundo clarinete de la misma, se nombra “a D. José del Hierro, primer violín del Teatro Real, para la vacante de segundo segundo violín de la Real Capilla y a D. Miguel Yuste Moreno, profesor de la Banda de Reales Guardias Alabarderos para clarinete segundo de la misma, toda vez que uno y otro reúnen condiciones tan especiales, para los cargos indicados, que no es aventurado predecir que en público certamen u oposición serían los elegidos por el Tribunal designado al efecto³⁷⁶.

³⁷⁴ AGP, Sección Administrativa, Leg. 1115.

³⁷⁵ Entre los documentos del expediente de Enrique Fernández Arbós se encuentra una esquila enviada por carta a “D. Tomás Lestán, Teatro Real, Madrid” en donde se comunica la muerte de D. Feliciano Cuenca Ramos, “profesor de la Capilla Real de S. M. la Reina, del Teatro Real y Sociedad de Conciertos. Falleció en Sacedón (Guadalajara) el día 19 de Octubre de 1899” (AGP, Caja 7922, Exp. 50).

³⁷⁶ AGP, Caja 1185, Exp. 23.

A partir de este documento podemos así mismo ver cómo José del Hierro es nombrado segundo violín a causa del ascenso de Arbós en la plantilla. En carta del 30 de enero de 1904 el Mayordomo Mayor informa de éste y otros nombramientos de violinistas así mismo vinculados con el Conservatorio de Madrid:

Vacante en la Real Capilla de la plaza de violín primero, por fallecimiento de D. Eduardo Fischer y Payés, que la servía, S. M. el Rey (qDg) se ha servido aprobar la propuesta de V.E. fecha 30 del pasado mes de Enero, acordando asciendan, a la vacante de violín primero, D. Enrique Arbós, que lo es primero segundo; para esta D. José del Hierro, que es primero tercero³⁷⁷; a la que éste deja, D. Antonio Fernández Bordas, en la actualidad, segundo principal; y a esta última, D. Manuel Sancho y Vivar, hoy, segundo segundo; todos ellos con el mismo sueldo de dos mil pesetas anuales que en la actualidad disfrutan según la planta. Al propio tiempo, S.M. resuelve de acuerdo con V.E., que la plaza que resulta vacante, de violín segundo segundo, se provea por oposición, con arreglo a los preceptuado en la Real orden de 10 de mayo de 1875. (-) Palacio 5 de febrero de 1904³⁷⁸.

La vinculación de todos ellos con la Real Capilla alcanzará hasta su fallecimiento, como en el caso de Monasterio, o hasta su cese el 16 de junio de 1931 “por disposición del Gobierno de la República”, como es el caso de Arbós. Efectivamente, tras el advenimiento de la segunda república española en 1931 se suprime la Real Capilla, cesando en sus labores todo su personal.

En varios expedientes rubricados con el sello de “República española” se lee este anuncio:

El Exmo. Señor Ministro de Hacienda a propuesta de la Dirección General de propiedades y de Contribución Territorial se ha servido disponer con fecha 16 de junio de 1931, lo siguiente: “Eliminar de las plantillas del servicio activo a todo

³⁷⁷ Parece ser que, al igual como ocurría a la hora de ocupar los puestos de profesor en el Conservatorio de Madrid, Hierro sustituye también en este caso, quedando ambas figuras tan vinculadas en la consecución de sus nombramientos como profesor en ambos lugares que en el propio expediente de Hierro este hecho viene acompañado de la cita “véase el expediente de Enrique Arbós” o directamente “la propuesta en el expediente de D. Enrique Arbós” (AGP, Caja 2637, Exp. 1). Para no dar pie a confusiones, cabe señalar que en los Archivos de palacio existen dos referencias a José del Hierro Palomino diferentes. Pudiéndose pensar inicialmente que una de ellas correspondería al hijo (Palomino) y otra a su padre José del Hierro, el cual se habría encargado de las composturas y mantenimiento de los instrumentos de cuerda, sin embargo, tras comprobar el contenido de cada uno de los expedientes, sorprende el hecho de que ambos hagan referencia al hijo y no se haya podido llegar a localizar ninguno referente al padre.

³⁷⁸ AGP, Caja 7922, Exp. 50

el personal que estaba afecto a la Capilla del que fue “palacio Real”, incluso a los monacillos, músicos, cantores”³⁷⁹.

Tal es el caso de Fernández Bordas, en cuyo expediente en la Capilla Real encontramos una petición de declaración como funcionario con la intención de acogerse a una pensión como tal según la Ley del 19 de febrero de 1942. Con este objetivo consta una carta del 25 de marzo de 1942, en donde, una vez examinado su expediente personal, el Negociado de Personal de la Capilla Real certifica que, tras cesar “al advenimiento de la República y como comprendido en el Art.4º de la O.M. de 16 de junio de 1931” (-), “el firmante de esta instancia cuenta en la actualidad 72 años de edad y ha prestado sus servicios en la Real Capilla desde comienzos del año 1899 hasta abril de 1931, en que fue declarado cesante”, habiendo sido nombrado violín segundo el 12 de abril de 1901, y obtenido el puesto de violín primero tercero por Real Orden el 5 de febrero de 1904³⁸⁰.

Esta misma situación se repite en el caso de Julio Francés, quien así mismo presentaría una instancia el 26 de marzo de 1942 solicitando acogerse a los beneficios que determina la Ley de 19 de febrero de 1942 pese a no poder justificar su pertenencia a la Capilla Real ni precisar “fecha y presentar documentos que lo acrediten, por haber extraviado la credencial y el certificado del juramento ante el Receptor de la Real Capilla, a causa de varios traslados de domicilio e infinidad de registros durante los tres años de guerra”³⁸¹.

Finalmente, se les concedería a ambos, Fernández Bordas y Julio Francés entre otros, la condición de funcionario público, declarándoseles en situación de jubilados³⁸².

2.2. Una laxa concesión de licencias

Por otro lado, los puestos como profesor en el Conservatorio así como en la Real Capilla no eran impedimento en algunos casos para viajar al extranjero. Las autoridades eran laxas en la concesión de licencias. En el caso de Monasterio

³⁷⁹ AGP, Caja 7922, Exp. 50.

³⁸⁰ AGP, Caja 1156, Exp. 2.

³⁸¹ AGP, Caja 4427, Exp. 10.

³⁸² Según el Boletín Oficial del Estado, Orden del 18 de Enero de 1943 por la que se determina la situación administrativa de los funcionarios del Patrimonio Nacional procedentes de la Real casa y Patrimonio de la Corona que se citan.

encontramos dos peticiones de licencia para la Real Capilla. En la primera licencia de nueve meses, pedida con fecha del 6 de julio 1861 y concedida tan solo un día después, se alegan razones similares a las que Arbós arguye al optar a una plaza como profesor en el Conservatorio:

Para que pase a varios países extranjeros con el objeto de incrementar sus conocimientos en el arte que profesa, y concederle al mismo tiempo esta licencia sin descuento en el sueldo que disfruta como dependiente de la Real Capilla³⁸³.

Posteriormente, el 27 de febrero de 1878, Monasterio reclamará con motivos similares una licencia de 4 meses:

Considerando muy conveniente para su profesión recorrer varios países del extranjero con el fin de estudiar los adelantos musicales que en ellos se ha hecho durante el largo periodo de 16 años que lleva ya de permanencia fija en España y siendo ésta la época más a propósito para efectuarlo, pues podría además asistir a la inauguración de la Exposición Universal de París. Suplica se digne concederle cuatro meses de licencia para poder realizar el indicado viaje al extranjero, el cual, no solo le sería muy provechoso bajo el punto de vista artístico, sino también para su salud, harto quebrantada por sus constantes tareas y penosos estudios³⁸⁴.

Estas peticiones de licencias, alegando bien cuestiones de salud bien la mejora en la formación, venían siendo habituales tanto en el Conservatorio como en la Real Capilla. Ésto permitía, además de estar al tanto de las novedades que ocurrían en el mundo del arte fuera de nuestras fronteras, el mantenimiento de los contactos con otros insignes pedagogos e intérpretes, con el consabido intercambio de experiencias y repertorios, así como el poder compaginar la labor pedagógica con la interpretativa. Bien es sabido que durante las interrupciones veraniegas, muchos intérpretes pasaban a formar parte de orquestas que desarrollaban su actividad en las zonas de costa y balnearios donde acudía la nobleza y burguesía emergente. Durante el verano de ese mismo 1904 Arbós dirigió, así mismo, a la orquesta de más de ochenta músicos que actuaba en el Gran Casino de San Sebastián, en su mayoría integrada por músicos de la propia Orquesta Sinfónica de Madrid que, finalizada la temporada de conciertos en

³⁸³ AGP, Caja 693, Exp. 1.

³⁸⁴ AGP, Caja 693, Exp. 1

la capital, trataban de ganarse un sueldo durante los periodos estivales actuando en los lugares de veraneo. En el expediente personal de Arbós consta una carta del 24 de septiembre de 1906 en la que éste le pide a la Marquesa de Navarra que interceda ante la reina para que le sea concedido permiso en la Capilla Real hasta el 1 de octubre a los profesores Miguel Yuste (clarinete), Pascual Fañanás (fagot) y Eduardo Camero (trompa), los tres así mismo integrantes de la plantilla de la OSM. Tal y como explica Arbós, los tres deberían estar de vuelta el 27 “del comienzo”, sin embargo, la empresa del Casino decidió prolongar la temporada hasta el 29 y “si estos señores no se quedan será imposible de todo punto, con lo cual toda la orquesta perderá una semana más de sueldo”³⁸⁵.

Arbós interrumpirá así mismo sus labores docentes en el Conservatorio de Madrid en varias ocasiones, entre ellas dos licencias, de tres y cuatro años respectivamente siempre con motivos parecidos: “con el fin de que estudie los adelantos del arte que profesa por los medios que las escuelas y los ejercicios musicales ofrezcan y su ilustración le sugiera para el mejoramiento y progreso en España”³⁸⁶, así como “para estudiar en el extranjero los adelantos del arte”³⁸⁷.

2.3. Concurso para la plaza de Conservador del Archivo Musical e instrumentos del Palacio Nacional

Tras la proclamación de la segunda república se suspende la actividad musical, pero ¿qué sucede con los instrumentos asociados a ella? El cuidado de los instrumentos de más valor, los Stradivari y Amati, es confiado a su director, Arturo Saco del Valle. Sin embargo, éste fallecería poco después, en 1932, y esta plaza de Conservador del Archivo Musical e instrumentos del Palacio Nacional saldría a concurso. En este aspecto, resulta poco conocido el hecho de que Fernández Bordas se postulara para ocupar este puesto. En carta del 17 de abril de 1933 Fernández Bordas se dirige al Exmo. Señor Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio de la República con estas palabras:

³⁸⁵ AGP, Caja 7922, Exp. 50.

³⁸⁶ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Carta manuscrita del 25 de mayo de 1891 firmada por el Director D. Emilio Arrieta. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Don José del Hierro, sustituto personal del Sr. Fdez. Arbós”.

³⁸⁷ Archivo del RCSMM. Carta manuscrita del 12 de mayo de 1903 firmada por el Comisario Regio D. Tomás Bretón. Expediente personal como profesor de José del Hierro y Palomino. Carpeta “Nombramientos”.

Exmo. Señor, Antonio Fernández Bordas, director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, mayor de edad, domiciliado en la calle de Sagasta núm.28, con cédula personal de 6º clase, núm. 054573, expedida en Madrid, a 21 de octubre de 1932, a V.E. con el mayor respeto y consideración expone:

Que teniendo conocimiento , por la Gaceta del 7 corriente, de la provisión de una plaza, por concurso, de Conservador del Archivo Musical e instrumentos del palacio Nacional y organizador de conciertos, y creyéndose el que tiene el honor de escribir con aptitudes, servicios e historial suficientes para el desempeño del cargo de referencia a cuyo efecto se permite acompañar una hoja de méritos, a V. E. suplica se digne tener estos en cuenta, por si en su alto criterio estima que la plaza antes aludida puede ser otorgada al solicitante” Firma,etc. “Otro sí digo: que me hallo en posesión de todos los justificantes correspondientes a los méritos que aparecen en la hoja adjunta³⁸⁸.

Entre los méritos que Fernández Bordas presenta en hoja adjunta a esta carta se incluyen los siguientes:

- Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, por aclamación del Claustro de profesores al comienzo del año 1921. Reelegido, también por aclamación, al advenimiento de la República.
- Catedrático numerario de una clase superior de violín del referido conservatorio, hace ya 20 años.
- Director y profesor honorario de varios conservatorios españoles y extranjeros.
- Académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando desde el año 1916.
- Académico honorario y correspondiente de varias españolas.
- Licenciado en Derecho Civil y Canónico.
- Concertista de violín desde hace 35 años, habiéndose producido como tal en toda España así como también en el extranjero. Ha actuado en diferentes ocasiones con los más afamados artistas (Saint-Saëns, Sarasate, Casals, Casadó, Rubinstein, Bauer, Cortot, Granados, Manén y tantos otros).
- Violín 1º de la suprimida Real Capilla durante más de 30 años, habiéndole sido confiado para su custodia y usufructo uno de los famosos Stradivarius que ahora trata de conservar. Conoce a fondo el Archivo musical Nacional ya que en el transcurso de tantos años es rara la obra que no ha sido ejecutada por el interesado.

³⁸⁸ AGP, Caja 1156, Exp. 2.

- Socio de honor y mérito de diversas sociedades artísticas de España y el extranjero, por su cooperación en conciertos y conferencias, algunas de las cuales le fueron encomendadas por el Ministerio de Instrucción y Bellas Artes (Ateneo de Madrid, Círculo de Bellas Artes, Asociación de Profesores de Orquesta, etc, etc).
- Presidente y vocal en diversas oposiciones a cátedras del Conservatorio.
- Presidente y vocal de los jurados en concursos nacionales del Estado, así como también individuo del Tribunal para juzgar los trabajos musicales enviados por los pensionados en Roma.
- Comisionado por el Gobierno español para estudiar la enseñanza musical en el extranjero.
- Por su comunicación artística en la República Francesa y sus conciertos benéficos durante la Gran Guerra de halla en posesión de la Legión de Honor, siendo también oficial de la Insta. Pública Francesa.

Madrid, 17 de abril de 1933³⁸⁹

Este puesto, como bien es sabido, le sería finalmente concedido a José García Marcellán. Fernández Arbós alegaba en su hoja de méritos el conocimiento de los instrumentos por ser depositario de uno de ellos, así como del archivo por haber interpretado muchas de las obras depositadas en él, sin embargo, esta experiencia que alega en su favor, no deja de estar basada en su dilatada experiencia como intérprete, mientras que García Marcellán, como organizador del archivo de música y estudioso de los Stradivarius, podía conocer los fondos e instrumentos que la integraban desde un punto de vista más óptimo para la labor de conservador.

Tras la jubilación de Marcellán en 1947 le sucedería en el cargo el violoncellista Juan Antonio Ruiz Casaux, yerno de Víctor de Mirecki, quien a su vez había sido conservador de los Stradivari en el Palacio Real años atrás.

3. El ejercicio de un repertorio: el facticio de Luis Veldrof y Plaza

El reciente hallazgo en una colección particular de un volumen facticio original y manuscrito que reúne una colección de obras para violín de diversos autores resulta

³⁸⁹ AGP, Caja 1156, Exp. 2.

muy relevante para nuestro estudio³⁹⁰. Los volúmenes facticios, al tratarse de compilaciones de obras “a la medida” de su propietario, son documentos de suma importancia ya que nos hablan de sus preferencias, intereses o necesidades musicales. Al tratarse además de una figura de la relevancia de Veldrof que, como hemos visto ocupó puestos importantes para la violinística española del momento, podemos extrapolar la elección del repertorio que componen el volumen a su labor en la Real Capilla y en el Conservatorio.

Como suele suceder en este tipo de documentos, falta la portada, lo que dificulta su identificación ya que es aquí donde se concentra una gran parte de la información necesaria para determinar su fuente. Si bien, podemos suponer que fueran realizado hacia 1830, periodo de mayor intensidad profesional de Veldrof. El dueño actual del volumen lo adquirió en un anticuario, por lo que no podemos determinar su procedencia³⁹¹, si bien sabemos que perteneció a Luis Veldrof Plaza (1791-1849), violinista de la Real Capilla entre los años 1814 y 1834, y profesor de violín junto con Juan Díez en el Conservatorio de Madrid durante el curso 1833-1834 como sustituto de Pedro Escudero³⁹². En algunas de las portadas de cada una de las obras incluye la anotación “Pertenece a Luis Veldrof y Plaza” siendo utilizando la escritura de su nombre a modo de rúbrica. En otras partes del volumen encontramos un sencillo ex-libris compuesto por un círculo que engloba las iniciales “L. V.”. La caligrafía de la rúbrica coincide en estilo con la de los títulos de las obras en cada portada así como con la grafía musical, por lo que se podría especular con que quizás hubiera sido realizada por la mano de Veldrof. En la página inicial se incluye un índice con las obras que contiene el volumen acompañados en un borde de la misma de la nota “Nº 1”, lo que nos podría indicar que éste se trata del primero de al menos dos volúmenes que compondrían una colección más extensa de partituras.

³⁹⁰ Tras el análisis de la caligrafía, hemos supuesto que las obras incluidas en este volumen han sido escritas por una sola mano, sin que esto se haya podido corroborar con otros procedimientos adicionales.

³⁹¹ Esta obra se encuentra actualmente en la colección de D. José Luis García Blanco, a quien agradezco el haberme facilitado el acceso y estudio de la misma.

³⁹² Luis Veldrof y Plaza (1791-1849) obtiene un puesto en la Real Capilla como violista en 1815. Así mismo, tras el cese de Pedro Escudero del Conservatorio de Madrid por Real Orden el 4 de julio de 1833, Veldrof consigue junto con Juan Eusebio Díez, el puesto de profesor adicto facultativo de violín. Partidario del Infante Don Carlos, Luis Veldrof sería apartado de la Real Capilla sin sueldo en 1834, dimitiendo del conservatorio un año más tarde. Es declarado cesante de la Real Capilla por Real Decreto el 13 de junio de 1843, consiguiendo su readmisión en 1848. Sin embargo, muere un año más tarde, en 1849 (Saldoni, 1868, vol. II, p. 143). Para más información sobre Luis Veldrof y Plaza y su labor como profesor en el Conservatorio de Madrid y la Real Capilla véase el capítulo “1.3. Primeros profesores de violín: Pedro Escudero, Luis Veldrof y Plaza y Juan Eusebio Díez” p. 222 y “2. La Real Capilla como suplemento necesario” p. 329.

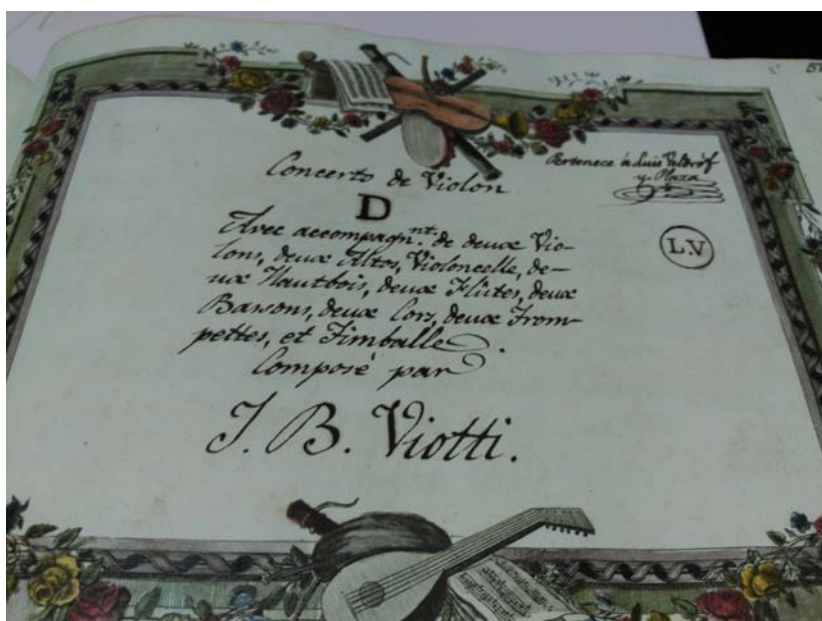


Ilustración 29. Portada del *Concierto núm. 24 en Si m G. 105* de Giovanni Batista Viotti, descrito como “Letra D” en donde se aprecia la rúbrica y el ex-libris de Luis Veldrof y Plaza (Colección particular).

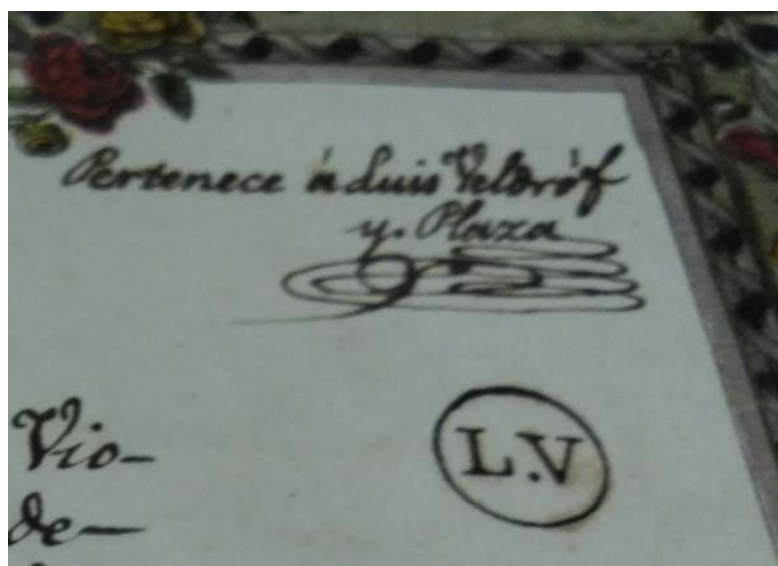


Ilustración 30. Detalle de la rúbrica y ex-libris de la portada del *Concierto núm. 24 en Si m G. 105* de Giovanni Batista Viotti, descrito como “Letra D” (Colección particular).

Las obras incluidas en esta recopilación aparecen numeradas en un índice inicial de este modo: “Rode. 1, 2, Op. 18 ó 4^o”, “Viotti. Letra D, Letra E”, “Lottin. 2”, “Vaccari. Vars. 1802, Vars”, “Spagnoletti. Vars.”. Las primeras se han identificado como los conciertos para violín núm. 1 y 2 de Pierre Rode. La otra obra del mismo autor que aparece reflejada como “op. 18 ó 4^o” hace referencia al *Cuarteto de cuerda núm. 4 op. 18*. Los conciertos para violín de Viotti descritos como “Letra D” y “Letra E” corresponden respectivamente al *Concierto núm. 24 en Si m G. 105* y el *Concierto núm. 25 en La M G. 124*³⁹³. Por su parte, el núm. 2 de Lottin hace referencia al *Concierto para violín núm. 2* de este autor. Las variaciones 1802 así como otras variaciones no especificadas de Vaccari no hemos podido identificarlas si bien sabemos que debían de ser de común circulación ya que parte de ellas, en este caso el Recitativo, aparece en otro volumen facticio perteneciente a la colección del Fondo musical de la Casa de Navascués³⁹⁴. La última obra corresponde a unas variaciones para violín cuyo autor es descrito únicamente como “Spagnoletti”. Inicialmente pudiera pensarse que con este epíteto se pudiera referir al riojano Francisco García Fager (1731-1809), compositor y Maestro de capilla en la Seo de Zaragoza, apodado “el Españolito” por los italianos durante su estancia en Nápoles y Roma, manteniendo este sobrenombre a su vuelta a España. Se trata sin embargo de Paolo Ludovico della Diana (1773-1834), apodado así mismo “Spagnoletti” por su labor como violinista en la Corte durante su estancia en España. Poco se sabe de él, no apareciendo mención alguna en diccionarios como Fétis o Grove, pese a la fama que debió de poseer en vida. El hecho de que su nombre aparezca mencionado de diferentes modos (“Paolo Spagnoletti”, “Paolo Diana”, etc.) acrecienta la dificultad de investigar sobre su figura.

³⁹³ Consultado el catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid, encontramos varias obras de Viotti: un concierto identificado como “Lettre A” perteneciente a Alejandro [Alexandre] Boucher (Leg. 1.638, Cat. 2.339), dos conjuntos de 6 dúos (Leg. 1.638, Cats. 2.340 y 2.341) y 12 tríos (Leg. 1.638, Cats. 2.342-2.353).

³⁹⁴ Agradecemos este dato a María Álvarez-Villamil, quien lleva a cabo actualmente un trabajo de investigación sobre este fondo. Para más información pueden consultarse el artículo “El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra” realizado por Álvarez-Villamil y Menéndez Pidal de Navascués (2015) aparecido en la revista *Príncipe de Viana* (Año nº 76, núm. 262).

Pertenece a Luis Veldrof
4. Plaza

N.º 4.

Rode	1.	1.
	2.	21.
	Op. 18, o 4.	41.
Viotti	Letra D.	57.
	Letra E.	77.
Lottin	2.	93.
Vaccari	Var. 182.	111.
	Var. 2.	121.
Spagnoletti	Var. 3.	133.

Ilustración 31. Índice donde se detallan las obras incluidas en el facticio propiedad de Luis Veldrof y Plaza (Colección particular).

Muy probablemente Veldrof llegó al conocimiento de las obras de Vaccari y della Diana (“Spagnoletti”) en la propia Real Capilla, ya que ambos ocuparon puestos como violinistas en la institución³⁹⁵. De hecho, si atendemos a la portada de la obra de Spagnoletti, ésta aparece dedicada a Francesco Vaccari con estas palabras en inglés: “Introduction & Air with Variations for the Violin with an Accompaniment for the Piano-Forte Composed & Dedicated to his friend Fr. Vaccari by P. Spagnoletti” [“Introducción y Aire con variaciones para el violín con un acompañamiento para piano-forte compuesta y dedicada a su amigo Fr. Vaccari por P. Spagnoletti”]³⁹⁶.

El *Concierto núm. 24 en Si m G.105* de Viotti fue publicado por *Cherubini and Company* en 1805, lo que nos ayuda a situar este volumen facticio en fecha no anterior a este año. Se encuentra completo, incluyendo sus tres tiempos, los correspondientes a *Maestoso*, *Andante sostenuto* y *Allegretto [vivo]*. Destaca el

³⁹⁵ TNGDM (2001, XXIV) menciona de pasada este hecho afirmando que “durante su juventud, Spagnoletti fue violinista de la Corte”, para después instalarse definitivamente en Londres.

³⁹⁶ Spagnoletti pasó gran parte de su vida en Londres, por lo que no es de extrañar que esta dedicatoria esté escrita en inglés, ya que muy probablemente sería Inglaterra el lugar de edición de sus obras. Éste pudo haberse trasladado a este país tras la invasión francesa, tal y como hicieron Francesco Vaccari y su esposa Luisa Brunetti (hija de Gaetano, hermano de Francisco). Para más información sobre estas figuras y este periodo, véase ORTEGA RODRÍGUEZ, J. (2010). *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis inédita).

primer tiempo de este concierto por su profusión de ornamentación adicional. Mordentes, trinos y *apoyaturas* plagan la partitura. Por otro lado, el *Concierto núm. 25 en La M G.124* también se encuentra en su totalidad incluyendo sus tres tiempos *Andante-Allegro vivace, Andante sostenuto y Allegretto*³⁹⁷.

Otra de las obras incluidas en este volumen es el *Concierto para violín núm. 2* de Denis Lottin (1773-¿?)³⁹⁸, nacido en Orleans y profesor de violín y autor, entre otras obras, de un método de violín así como de unos estudios históricos sobre su ciudad en donde se cita a Michel Woldemar³⁹⁹. La portada de esta obra ofrece una dedicatoria que la relaciona con la Casa Real española: “Deuxième Concerto pour Violon Principal avec accompagnement d’Orchestre composé et dédié a Monsieur Guillelmo Joseph d’Amazaga, fils de Monsieur d’Amazaga, Premier Ecuyer des Princess d’Espagne, et Intendant général de leur Maison” [“Segundo Concierto para violín principal con acompañamiento de orquesta compuesto y dedicado al Señor Guillelmo Joseph d’Amazaga, hijo del Señor de Amazaga, primer escudero de las princesas de España e Intendente general de su casa”].

La inclusión de estas obras en esta recopilación nos da idea de la temprana recepción en nuestro país de este repertorio, pudiendo especular con la idea de que muy probablemente fueran obras que se interpretaran en los programas de enseñanza del violín del conservatorio de Madrid, pese al breve paso de Veldrof por la institución. Además, nos da muestra de la temprana difusión de la obra de estos autores así de las preferencias de su dueño en cuanto a repertorio, ya que muy probablemente este volumen estuviera destinado a su uso personal.

³⁹⁷ La autora de esta tesis está preparando un trabajo acerca de este volumen facticio en donde se ofrece un estudio pormenorizado de las obras incluidas en él.

³⁹⁸ Para más información sobre Lottin consúltese CHORON, A. Y FAYOLLE, F. (1810). *Dictionnaire historique des musiciens*. París: Chez Valade ey Chez Lenormant.

³⁹⁹ LOTTIN, D. (1845). *Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, T. 2. Orleans: Imprimerie de J-B. Niel.

4. El repertorio innovador: el *Quinteto Ibérico* o el *Quinteto de Música Clásica di Camera*. Agrupaciones camerísticas de Enrique Fernández Arbós

4.1. Un necesario pluriempleo musical

Pese al incipiente y notorio desarrollo de la vida musical de la capital, la inestabilidad laboral del músico y los reducidos salarios en el conservatorio propiciaban su participación en todas aquellas actividades que conllevaran ciertas ganancias adicionales. Las fuentes de ingresos más habituales eran el puesto de profesor en el Conservatorio de Madrid, lo que en algunos casos, como hemos visto, se solía suplementar mediante las clases o “academias” particulares, así como la participación en las diferentes temporadas de distintas orquestas, entre ellas la Capilla Real⁴⁰⁰. Surgen de este modo asociaciones musicales que tratan de proteger y dotar de trabajo a sus miembros, especialmente en aquellos periodos del año en los que, por diversas circunstancias, cesa la actividad musical, como durante la celebración de la Cuaresma o el periodo estival. Durante este último la temporada de conciertos se traslada a las zonas de veraneo. Es así cómo las sesiones musicales se organizan en dos grandes “ciclos”: el de primavera -Cuaresma y Semana Santa- y el de verano, en este último caso con un mayor número de conciertos. Muchos músicos tratarán de hacerse un hueco en alguna de las plantillas de las recién creadas orquestas, llegando a participar en las actividades de varias de ellas al mismo tiempo⁴⁰¹. Con estas nuevas agrupaciones no solo colaboraban muchos de los profesores del conservatorio sino que, en muchas ocasiones, también participaban sus alumnos más aventajados. Entre ellas destacará la *Sociedad de Conciertos*, primera organización orquestal fundada enteramente por músicos al margen de los empresarios, que de este modo se aseguraban unos ingresos extra⁴⁰². Estas orquestas ejercían, además, la importante

⁴⁰⁰ Tanto para profundizar en la labor docente del violinista en el conservatorio de Madrid y la existencia de “academias particulares”, como en su participación en la Real Capilla, véanse los capítulos correspondientes de este trabajo: “1.8. Jesús de Monasterio director del conservatorio. Avances y desafíos” y “2. La Real Capilla como suplemento necesario”.

⁴⁰¹ Esta dualidad profesional podía conllevar ciertas dificultades a la hora compaginar ambas actividades. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en una carta que Arbós dirige en 1904 a la Marquesa de Navarra con la intención de que ésta interceda ante la reina en petición de permiso para que los profesores Miguel Yuste (clarinete), Pascual Fañanás (fagot) y Eduardo Camero (trompa), integrantes tanto de la OSM como de la Real Capilla, puedan incorporarse a esta última unos días después de lo convenido ya que se hallan cerrando la temporada veraniega en el Gran Casino de San Sebastián (AGP, Caja 7922, Exp. 50). Para más información a este respecto se puede consultar el capítulo “2. La Real Capilla como suplemento necesario”.

⁴⁰² Tras el fracaso económico del Gran Teatro Lírico la *Sociedad de Conciertos* desaparecerá, y muchos de sus componentes se integrarán en la recién creada Orquesta Sinfónica de Madrid, que

función de dar a conocer y difundir nuevos repertorios de la música sinfónica en lugares en los que, salvo durante el periodo estival, no existía una actividad continua de conciertos⁴⁰³. Sin embargo, según Sobrino (2004-2005, p. 157), nunca existió entre los componentes una clara conciencia de estar sentando las bases para la creación una nueva organización musical sino que prevaleció simplemente el sentido económico. No obstante, la participación en estas agrupaciones no conllevaba un excesivo beneficio:

Al ver el gentío inmenso que acude a todos los conciertos, hay muchos que pensarán tal vez que la Sociedad se enriquece con sus trabajos. Error, error crasísimo muy fácil de destruir. Durante la próxima pasada temporada, las utilidades que reportó la Sociedad fueron las mayores que se han conocido desde su fundación. Pues bien; pagados los gastos de arriendo, de copia, etc., resultó que las partes principales, como los Sres. Pérez (D. Rafael), Melliez, Fischer y algún otro habían ganado en los ocho conciertos dos mil seiscientos o setecientos reales, y así relativamente los demás, hasta el extremo de haber tocado a un profesor ochocientos reales, esto es, cuatro duros por concierto.

Hoy los gastos han aumentado, pues en vez de dos mil reales que la Sociedad pagaba al propietario del teatro, Sr. Rivas, este año desembolsa cinco mil por cada concierto; total, cuarenta mil reales por los ocho de la temporada, que se entregan religiosamente al opulento banquero.

Antonio Peña y Goñi⁴⁰⁴

Aparte de su participación más o menos ocasional en formaciones orquestales, existía una intensa actividad camerística que suponía una importante fuente de ingresos adicional tanto a los violinistas consagrados como a los que aún estaban en periodo de formación. La afición de la burguesía emergente por la música de cámara, junto con su facilidad organizativa, que no exigía grandes salones para ser interpretada,

hará su presentación oficial en el Teatro Real en febrero de 1904 bajo la dirección de Alfonso Cordelas. Pronto Enrique Fernández Arbós se hará cargo de la nueva orquesta, iniciando de este modo una carrera como director que no abandonará sino hasta que el quebranto de su salud se lo imposibilite (DMEH, 1999, vol. VI. p. 23). Arbós ya contaba con cierta experiencia como director al haber dirigido orquestas de cámara en el Teatro de la Comedia en 1890.

⁴⁰³ Estos conciertos estaban limitados a una burguesía media-alta capaz de pagar un precio relativamente elevado por una entrada propiciado éste por el coste del alquiler de grandes espacios en los teatros y los sueldos de toda una plantilla de músicos de una orquesta. Al público menos pudiente también le era posible asistir a conciertos a unos precios más populares, como los organizados por la *Orquesta de la Unión Musical* al estilo de los franceses *Concerts Populaires*, lo que atraía a públicos no habituales de este tipo de espectáculos, acrecentando aún más esta labor de difusión y de creación de nuevos aficionados.

⁴⁰⁴ Peña y Goñi, A. (1873). *La Ilustración Española y Americana*, 24 de marzo de 1873, p. 187.

propiciará el desarrollo del género. Inicialmente estos conciertos eran mayoritarios entre una burguesía de alto nivel que buscaba así imitar las costumbres de la aristocracia, pero según va avanzando el siglo también se extenderán entre la burguesía media y baja que, ante la no disposición de salones propios para su interpretación, acude a los espectáculos públicos que tienen lugar en teatros, salones y cafés (Casares Rodicio y Alonso, 1995)⁴⁰⁵. Estos lugares cumplían la importante misión de democratizar la música, haciendo que ésta fuera accesible a todas las clases sociales.

4.2. Del Trío Ibérico al Sexteto Arbós

Ante la evidente y creciente demanda de música de cámara, surgirán nuevas agrupaciones. Una de las más destacadas será la *Sociedad de Cuartetos*⁴⁰⁶, fundada por Jesús de Monasterio en 1863. Su existencia propició la creación de otros cuartetos alternativos en el seno del conservatorio, como el *Quinteto de Música Clásica di Camera* -también conocido como *Quinteto Iberia*- de Fernández Arbós. En 1883 éste ya había formado su propio cuarteto, el *Cuarteto Arbós*, junto con José Agudo, violín, Rafael Gálvez⁴⁰⁷, viola, y Agustín Rubio⁴⁰⁸, violonchelo, con los que tocaba puntualmente Isaac Albéniz en calidad de pianista, pasándose a denominar en

⁴⁰⁵ En los barrios pobres las tabernas suplían el papel social del café para el obrero (Eslava Galán y Rojano Ortega, 1997, p. 135). Las clases medias y bajas tenían a su disposición espectáculos baratos, como los cafés, a los que podían acudir, entre otras cosas, a escuchar música de calidad, ya que muchos de los más grandes intérpretes tenían sus primeros encuentros con el público en este tipo de recintos. De este modo los más importantes cafés aparecen ligados a la presencia de músicos en saraos y veladas (Casares Rodicio y Alonso, 1995). Pablo Casals será uno de ellos. En 1894, durante un viaje a Barcelona, Enrique Fernández Arbós, Isaac Albéniz y Agustín Rubio encuentran a Pablo Casals en el Café Tost, donde el *nen* (niño), como le llamaba el público ya que entonces tenía 12 años, tocaba cada noche (Alavedra, 1977, pp. 23-26). Impresionados ante su habilidad, Albéniz redacta una carta de recomendación para obtener la protección de la Reina María Cristina a través del Conde de Morphy. Tras la audiencia que éste ofrece a Casals, le es concedida una pensión de 250 ptas. mensuales, lo que le permite estudiar en Madrid con Bretón y Monasterio y, posteriormente, en Bruselas y otras ciudades. Casals hará uso de esta pensión tres años más tarde ante su falta de medios para proseguir con sus estudios (Corredor, 1967, p. 67).

⁴⁰⁶ Para ampliar información sobre esta formación véase el artículo de Mónica García Velasco (2001). “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)” dentro de la revista *Cuadernos de música iberoamericana*, (vol. 8-9, pp. 149-194).

⁴⁰⁷ José Agudo y Rafael Gálvez eran ambos compañeros de la clase de Monasterio, si bien Gálvez se dedicó a la viola, siendo también concertino de la Orquesta del Teatro Real y de la *Sociedad de Conciertos*.

⁴⁰⁸ Para una mayor información sobre la figura de Agustín Rubio véase el apartado “4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura” p. 184.

esas ocasiones el *Quinteto Albéniz*⁴⁰⁹. Albéniz ya había colaborado así mismo con Arbós y Rubio en el *Trío Ibérico*, con el que actuaría en media Europa y que sería también génesis del *Quinteto Iberia*.

La formación de estas diferentes agrupaciones que surgen en torno a Arbós variarán su composición adaptándose *ad hoc* tanto a los repertorios a interpretar como a la demanda de conciertos. Esto se nos presenta de manera muy clara si analizamos cada una de las plantillas de los distintos grupos en los que venía participando Enrique Fernández Arbós entre los años 1883 y 1894: el *Trío Arbós* (Arbós, Rubio y el pianista portugués Rey Colaço), el *Trío Ibérico* (Arbós, Rubio y Albéniz), el *Cuarteto Arbós* (Arbós, el también violinista J. Agudo, Gálvez y Rubio), el *Quinteto Albéniz* (Arbós, Agudo, Gálvez, Rubio y Albéniz), el mencionado *Quinteto de Música Clásica di Camera* (Arbós, Urrutia, Gálvez, Rubio y Tragó) y el *Sexteto Arbós* (Arbós, el también violinista J. A. Torá, el viola F. Vidal, A. Rubio, el pianista M. Enguita y el contrabajo L. Gracia).

	Violín	Viola	Violonchelo	Piano	Contrabajo
<i>Trío Ibérico</i>	Fdez. Arbós		A. Rubio	I. Albéniz	
<i>Trío Arbós</i>	Fdez. Arbós		A. Rubio	A. Rey Colaço	
<i>Cuarteto Arbós</i>	Fdez. Arbós J. Agudo	R. Gálvez	A. Rubio		
<i>Quinteto Albéniz</i>	Fdez. Arbós J. Agudo	R. Gálvez	A. Rubio	I. Albéniz	
<i>Quinteto Música Clásica di Camera ó Quinteto Iberia</i>	Fdez. Arbós P. Urrutia	R. Gálvez	A. Rubio	J. Tragó	
<i>Sexteto Arbós</i>	Fdez. Arbós J. A. Torá	F. Vidal	A. Rubio	M. Enguita	L. Gracia

Intérpretes de las diferentes agrupaciones en las que participa Enrique Fernández Arbós durante los años 1883-1894

La labor desarrollada por este último grupo, creado en el verano de 1883 como *Sexteto Arbós*, es buena muestra de las actividades complementarias que servían de suplemento al salario fijo que obtenían como docentes o intérpretes en otros

⁴⁰⁹ Un hecho determinante para la disolución del quinteto fue el contacto de Isaac Albéniz en 1890 con el empresario Henry Lowenfeld que le contrataría como intérprete y compositor, marchando a Londres.

conjuntos. Creado expresamente para cubrir la temporada estival, ese verano viajarán a Santander para tocar en el Casino del Sardinero:

El verano de este año de 1883, lo pasé en Santander. Nos contrató para tocar en el Casino un tal Luis Gracia, que se ocupaba entonces de los conciertos de allí. Fui con Rubio de violoncello, Vidal de viola, Torá de segundo violín, el propio Gracia de contrabajo y Enguita de piano.

A los pocos días de estar actuando, nos enteramos de que venía Albéniz y... casado. (-⁴¹⁰).

Estaban allí, y casi continuamente compartían nuestra vida del Sardinero, Alfredo y Luis Wünsch, que venían desde su casa de Cajo, de la que ya he hablado; Goula, hijo; Gomar; Emilio Serrano y su mujer; todo un núcleo de amigos alegres. Trabajábamos bastante haciendo arreglos para el sexteto. Yo transcribí "El Sueño de una noche de verano", y Albéniz compuso varias cosas⁴¹¹. Recuerdo de esta época un "Capricho Cubano", que solíamos incluir en programa.

Dábamos los conciertos en una sala muy bonita del Casino que estaba decorando Gomar, y con frecuencia Albéniz se unía a nosotros por gusto, o tocaba solo. Cuando no se agregaba como voluntario al sexteto, en calidad de ejecutante, se pasaba las horas en una de las butacas de la sala mientras ensayábamos (Fernández Arbós, 2005, p. 113).

Tras la estancia en Santander, el sexteto, aún en compañía de Albéniz, realiza una gira por Galicia en septiembre de ese año que incluirá la ciudad de La Coruña, Vigo, Pontevedra, Ferrol, Lugo, Santiago de Compostela y Orense⁴¹². El diario coruñés *La voz de Galicia* da buena cuenta de las actuaciones que los días 16, 18, 20 y 22 de septiembre ofrece el *Sexteto Arbós* en el Liceo Brigantino de Santiago de Compostela. El periódico incluye en su edición del domingo 16 de septiembre de 1883 una gacetilla que informa del concierto que ofrece ese día el conjunto y el programa a interpretar:

...compuesto por los señores Arbós, Albéniz, Rubio, Torá, Vidal y Gracia.

Primer concierto para hoy domingo. Programa:

⁴¹⁰ Isaac Albéniz contrae matrimonio el 23 de junio en Barcelona con Rosina Jordana Lagarriga, tal y como indica Antonio Guerra y Alarcón en su biografía de Albéniz (Guerra y Alarcón, 1990. p. 43).

⁴¹¹ Presumiblemente es en estos días pasados en Santander cuando Albéniz escribe su *Suite de concierto para sexteto* compuesta de *Scherzo*, *Serenata morisca* y *Capricho cubano*.

⁴¹² *La Correspondencia Musical*. 3/144. 4 de octubre de 1883.

Primera parte: 1º Guillermo Tell, Overtura [sic], Rossini.- 2º Romanza sin palabras, Mendelsshon.- b. Gavota para violonchelo por los señores Rubio, Popper. -3º Polacca de concierto, Brüll.

Segunda parte: 1º Fantasía Hugonotes, Meyerbeer. -2º Capricho Cubano, I. Albéniz.- 3º Allegro del concierto de Stuk [sic]⁴¹³, Weber.- Rondó caprichoso, Mendelsshon.- Polaca [sic]⁴¹⁴ en Mi bemol, por el señor Albéniz, Chopin.

Tercera parte: 1º Guzmán el Bueno, preludio, Bretón.- 2º Polonesa La Mayor, por los señores Arbós y Albéniz, Wieniawski. 3º Final de los eriníes [sic]⁴¹⁵, Massenet.- A las ocho y media⁴¹⁶.

A comienzos del año 1884, el que había sido compañero de Rubio y Arbós en el Conservatorio de Madrid, el pianista portugués Alexandre Rey Colaço⁴¹⁷, ofrece a ambos el ser contratados por su protector el Conde de Daupias para hacer música de cámara en el palacio que éste habitaba con la Vizcondesa en el Calvario, a orillas de la desembocadura del Tajo, camino de Belem. Francés de origen, el Conde de Daupias tenía por aquel entonces sesenta y seis años, siendo propietario e industrial de una importante fábrica de lanas y tejidos. Al llegar la primavera de 1885 Rubio, Rey Colaço y Arbós marchan de nuevo a Lisboa contratados por éste. Allí permanecerán dos meses interpretando música de cámara: los tríos de Schumann, Schubert, Brahms, Mozart, Mendelssohn y, sobre todo, Beethoven, además de sonatas y solos en las veladas musicales a las que acudía el Cabildo y la Corte lisboetas (Fernández Arbós, 2005, p. 141).

4.3. El Quinteto Iberia o Quinteto Música Clásica di Camera: un nuevo repertorio

Pero la agrupación más relevante dentro de la experiencia camerística de Arbós es el fundado en 1889 como *Quinteto Iberia*, a veces también denominado *Quinteto Música Clásica di Camera*. Éste estaba formado por los violinistas Enrique

⁴¹³ *Konzerstücke*.

⁴¹⁴ *Polacca*.

⁴¹⁵ *Les Erinnyes*.

⁴¹⁶ *La voz de Galicia*, La Coruña. 16 de septiembre de 1883. Dos días más tarde, el 18 de septiembre, el diario coruñés informa de un segundo concierto, también en el Liceo Brigantino (*La voz de Galicia*. La Coruña. 18 de septiembre de 1883).

⁴¹⁷ Para una mayor información sobre la figura de Alexandre Rey Colaço véase el capítulo “4.3. Enrique Fernández Arbós en el Conservatorio de música de Berlín. Sobriedad y fidelidad a la partitura” p. 184.

Fernández Arbós y Pedro Urrutia⁴¹⁸, el chelista y también alumno del conservatorio Agustín Rubio, el viola Rafael Gálvez y el pianista José Tragó⁴¹⁹ quien posteriormente se incorporaría al conservatorio realizando una importante labor de renovación en la enseñanza del piano.

La idea inicial que proponía Tragó –miembro por entonces de la *Sociedad de Conciertos*- era la creación de un cuarteto de gente joven que se dedicara especialmente a difundir el repertorio contemporáneo como una especie de “suplemento” al cuarteto de Monasterio. La fundación del *Quinteto Iberia* pretendía especializarse en la interpretación de nuevas composiciones. Sin embargo, esta idea de “cuarteto complementario” no sería demasiado bien acogida por Monasterio:

En primer lugar ocurrió que vino a verme Tragó exponiéndome su deseo de formar un cuarteto con gente joven. Como Tragó era pianista del *Cuarteto Monasterio*, la idea inicial que desarrollamos fue fundir el nuevo cuarteto con el ya constituido, dejando ambas agrupaciones bajo la dirección de Monasterio: nosotros podíamos orientar nuestro esfuerzo hacia lo moderno y ellos continuar con lo clásico, actuando reunidos para ciertas obras de conjunto. Pero cuando expusimos a mi viejo maestro nuestro proyecto se negó toda idea de cooperación: nuestra iniciativa no hizo más que despertar aquel descontento nervioso tan característico en él siempre que no se seguían exactamente las normas que él mismo hubiera trazado.

Entonces fundamos nuestro Cuarteto con carácter independiente y hubo lucha (Fernández Arbós, 2005, p. 252).

Sin embargo, la prensa sí celebró con entusiasmo la convivencia de ambos cuartetos.

Los amantes de la música di camera están de enhorabuena, pues este año son dos las Sociedades que semanalmente dan sus conciertos: una la que dirige el sr. Monasterio, y de la que forman parte los señores Pérez, Lestán y Mireski, con la

⁴¹⁸ Pedro Urrutia era compañero de Arbós en la clase de violín de Monasterio. Más tarde se convertiría en socio fundador de la *Sociedad de Conciertos* de Madrid y colaborador en la *Sociedad de Cuartetos* de Monasterio.

⁴¹⁹ José Tragó era pianista colaborador de la *Sociedad de Cuartetos*, labor que realizó hasta 1894. Con motivo del nacimiento de la nueva formación interrumpirá su actividad con dicha sociedad durante los dos años de duración de la misma (García de Otazo, 1888). Si se desea ampliar la información sobre la figura de José Tragó se puede consultar, además del artículo de García de Otazo, el artículo publicado por María Almudena Sánchez Martínez (2005). “El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)” en la *Revista de Musicología* (vol. 28, no. 2, pp. 1597-1612).

cooperación de la Sta. Chevalier y el Sr. Vallejos; la otra formada por los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio. Varias son las sesiones dadas por ambas y grandes los triunfos obtenidos⁴²⁰.

El paralelismo entre ambas formaciones se hacía más patente aún si tenemos en cuenta que las sesiones musicales se celebraban los viernes en el Salón Romero, el mismo que usaba la *Sociedad de Cuartetos* para sus audiciones, con quien intercalaba los conciertos. Dicho salón estaba situado en la calle de Capellanes número 10 y era propiedad del clarinetista, editor y comerciante Antonio Romero y Andía (Esperanza y Solá, 1886, pp. 69-72).

Delineamos el plan artístico de nuestros futuros conciertos y empezamos a trabajar poseídos de entusiasmo. (-) Comenzaron las sesiones que dábamos de cuartetos en el Salón Romero, hoy Teatro Cómico y entonces editorial y almacén de música. Había un pequeño escenario, un reducido patio de butacas y, alrededor, galerías con los pianos, instrumentos, etc. De los muros, pendían tapices con motivos de obras de Barbieri.

Tuvimos un éxito enorme. Poníamos en el trabajo toda nuestra alma y la salita se llenaba de gente distinguida que en parte acudía por los Marqueses de Bolaños a quienes yo había conocido en casa de Albéniz y en parte debido al núcleo de pintores amigos que se interesaba por la música y entre los que había excelentes aficionados. He conocido pocos de mayor instinto y entusiasmo que Pía, Campuzano, Agustín Lhardy⁴²¹ y el propio Perea: se habían asociado a nuestra labor hasta el punto de asistir a todos los ensayos (Fernández Arbós, 2005, p. 206).

De estos conciertos desarrollados en el Salón Romero de la capital tenemos también constancia en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, que pone especial énfasis en lo novedoso del repertorio:

Los señores Fernández Arbós, Tragó, Rubio, Urrutia y Gálvez, han organizado una serie de conciertos que se verificarán en el Salón Romero, los viernes de Cuaresma, para dar a conocer varias obras nuevas de grande importancia, entre ellas, la gran sonata para violín y piano de Raff; sonata para violoncello y piano,

⁴²⁰ *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, núm. 47, 27 de diciembre de 1889. p. 191.

⁴²¹ El pintor Agustín Lhardy era hijo del fundador del histórico restaurante “Lhardy” de la Carrera de San Jerónimo donde solían reunirse Arbós y sus compañeros.

trío para violín, violoncello y piano, y cuarteto (núm. 2) de Beethoven, cuarteto de Schumann y quinteto de Brahms⁴²².

La relevancia de estos conciertos hace que el Diario de Murcia, localidad natal de Agustín Rubio, violonchelista del conjunto, los anuncie de este modo: “En los viernes de Cuaresma habrá este año tres sesiones de música clásica en el Salon-Romero, siendo la primera el 15 de este mes. Los artistas encargados de darlas son los Sres. Tragó, Arbós, Rubio, Urrutia y Galvez”⁴²³.

La atención del quinteto se centraba en la música del momento, aunque también interpretaban obras de Schubert, Schumann o Beethoven (Villar, 1920, pp. 159-165). Si seguimos los relatos que aparecen en la prensa sobre el desarrollo de estos conciertos, nos podemos hacer una idea del repertorio que se interpretaba en ellos. En marzo de 1889 se celebraría la primera “sesión de música clásica” de las tres programadas para “los viernes de Cuaresma”, a cargo del conocido como *Cuarteto Arbós* ó, más oficialmente, *Quinteto Música Clásica di Camera* o *Sociedad de Música Clásica di Camera* según la ocasión, en el Salón Romero:

La de anoche nada dejó que desear, pues la formaban tres obras de raro mérito: el cuarteto en la menor de Schumann, que los Sres. Arbós, Urrutia, Gálvez y Rubio tocaron con suma delicadeza, repitiendo el adagio, el quinteto en fa menor de Brahms, y el delicioso trío en si bemol de Schubert.

La novedad era el el quinteto de Brahms, oído con extraordinario interés porque su autor tiene justa fama de ser en la actualidad el primer compositor de música di camera.

Y el quinteto lo demuestra, porque lo grandioso del estilo se impone desde luego al auditorio, a pesar de la dificultad de entender a la primera audición una obra originalísima en las ideas y en la factura⁴²⁴.

Según la prensa que recogió este evento, esta era la primera vez que este quinteto de Brahms se interpretaba ante el público español. Una vez más los periódicos resaltan el carácter innovador de la agrupación en la elección de su repertorio.

⁴²² *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, núm. 29, 24 de marzo de 1889, p. 48.

⁴²³ *Diario de Murcia*, 10 de marzo de 1889. Esta publicación iría recogiendo puntualmente las noticias sobre los conciertos que de este grupo iban siendo publicadas en otros medios.

⁴²⁴ *El Día*, 6 de abril de 1889, p. 4.

Unos días más tarde, el viernes 13 de abril, tendría lugar otro concierto en la que se interpretaría, por este orden, el Cuarteto en Do M de Beethoven [sic], el Cuarteto en mi bemol de Schumann y el Gran Trío en si bemol de Beethoven⁴²⁵.

Durante la cuarta sesión de la temporada la *Sociedad de música clásica di camera* celebrada en el Salón Romero el grupo sigue interpretando un repertorio novedoso para el público madrileño, como es el Trío en Fa M op. 18 de Saint-Saens, la Sonata en Re M op. 58, núm. 2 de Mendelssohn, interpretada por Tragó y Rubio, así como el Cuarteto en Fa m op. 95, núm. 11 de Beethoven⁴²⁶, “que no gustó mucho á la gente verdaderamente música que había en la sala, aunque los medio iniciados en el divino arte bajarán la cabeza convencidos, por tratarse de una obra de Beethoven”⁴²⁷. El repertorio dado a conocer por esta agrupación incluía así mismo el Cuarteto en Do M de Mozart o la Sexta Sonata de Bach (interpretada por Rubio). Pero además:

...el Cuarteto de Beethoven "en Fa menor", que siempre había ejercido gran fascinación sobre mí -años después supe por Joachim que era el predilecto de Mendelssohn-; el "en Re menor", de Schubert; "Cuarteto de piano y cuerda en Sol menor", de Brahms, y el "en La mayor", también de Brahms, así como su "Quinteto con piano en Fa menor" y sus "Tríos"; los "Cuartetos de cuerda", de Schumann; los de Beethoven; su "Quinteto para dos violas" y el "Cuarteto de las Arpas", etcétera. Imposible enumerar el inmenso repertorio que dimos a conocer (Fernández Arbós, 2005, p. 208).

Pese a que oficialmente la agrupación inicial de la *Sociedad de música clásica di Camera* únicamente funcionó durante las temporadas 1889-90 y 1890-91, en febrero de 1894 la prensa recoge un concierto que el grupo integrado por Arbós, Agudo,

⁴²⁵ Como se puede observar la celebración de estas veladas musicales tendría lugar durante la cuaresma, periodo en que la actividad musical en las orquestas disminuía radicalmente, con lo que la labor de los intérpretes en conciertos de cámara venían a suplir a éstos a la hora de completar su salario. La excelente acogida de estas veladas musicales haría que el *Quinteto Iberia* continuara sus actividades camerísticas durante la temporada de invierno de ese año:

Los conocidos artistas Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Galvez y Rubio, vivamente agradecidos á las inequívocas muestras de simpatía con el inteligente público, aficionado a este género de música, les favoreció en las cuatro sesiones que, como ensayo, verificaron en primeros del corriente año, han decidido continuar sus tareas artísticas en la presente temporada de invierno, y tienen el honor de participar a sus numerosos abonados y distinguido público madrileño, que en los primeros días del próximo Noviembre quedará abierto el abono, cuyas condiciones se anunciarán oportunamente. (*El Diario de Murcia*, 12 de Noviembre de 1889).

⁴²⁶ *El Diario de Murcia*, 4 de Diciembre de 1889; *El Diario de Murcia*, 5 de Noviembre de 1889.

⁴²⁷ *El Diario de Murcia*, 14 de Diciembre de 1889.

Gálvez y Rubio realiza en Barcelona en la primera sesión de “música di camera” de la *Sociedad Catalana de Conciertos*. Allí se interpreta el *Cuarteto en Mi bemol* de Mendelssohn, el *Quinteto en Mi bemol* de Schumann (en compañía de Albéniz), y la *Fuga en Sol m* de Bach, la *Romanza* de Svendsen y los *Aires Rusos* de Wieniawski con Arbós como solista⁴²⁸.

Muy probablemente, parte de la responsabilidad en la elección de este repertorio nuevo fuera de Arbós, quién se había familiarizado con las nuevas obras de cámara durante su estancia en Berlín, mientras perfeccionaba sus estudios de violín con Joachim⁴²⁹. Para Arbós, la práctica de esta música jugaba un importante papel didáctico como antídoto contra los excesos individualistas de las tendencias del estilo virtuoso. Esta opinión, como decimos, en gran medida estaba influenciada por el círculo de Joachim que frecuentó durante sus años de formación en el conservatorio berlinés, donde:

...había llegado a su apogeo la admiración por las grandes obras de los clásicos y románticos alemanes, y se rendía culto en público y en privado a la “música di camera”, condiciones inmejorables para el desarrollo de aquellas cualidades que reclaman este género de música, donde la iniciativa propia pierde su exuberancia, atemperada por la disciplina del conjunto, y el estilo se dignifica en razón de la elevación y superioridad de las ideas (Fernández Arbós, 1924, p. 27).

El repertorio elegido, donde los grandes autores alemanes como Mendelssohn, Brahms, Beethoven, Schumann o Schubert resultan recurrentes, son un buen ejemplo del carácter innovador del *Quinteto Iberia*. Pese a su corta andadura, el quinteto desarrollaría una muy importante labor de difusión de creaciones no escuchadas anteriormente entre el público madrileño.

⁴²⁸ *El Diario de Murcia*, 23 de febrero de 1894.

⁴²⁹ Tampoco debemos olvidar que otro de los integrantes de la formación, Agustín Rubio, había sido así mismo alumno de Joachim en su clase de música de cámara. Para saber más sobre los estudios desarrollados en Berlín por el chelista murciano consúltese la tesina *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894. Estudio biográfico*, defendida en la Universidad Carlos III de Madrid por Ana María del Valle Collado.

Conclusiones

En esta investigación se ha profundizado en aspectos relativos a la formación y profesionalización del violinista en el Madrid del periodo comprendido entre los años 1831 y 1905. Como punto de partida se ha examinado el concepto de escuela y se ha estudiado el plan de estudios de violín de los conservatorios de París, Bruselas y Berlín de forma comparativa con su homólogo madrileño. Así mismo se han analizado los métodos de enseñanza utilizados en estos centros ya que muchos de ellos fueron de gran influencia y empleados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid. Del mismo modo se han examinado otros métodos de violín de autores españoles en relación con la institución madrileña. Dando un paso más, se ha considerado la puesta en práctica de las premisas expuestas teóricamente en estos textos a través de un estudio de la profesionalización de los intérpretes, su labor como docentes en el propio conservatorio madrileño y como intérpretes en instituciones como la Real Capilla o las formaciones de cámara. Finalmente se ha analizado cómo las directrices estilísticas y técnicas recibidas a través de una formación llevada a cabo en instituciones extranjeras afectó a aspectos como la elección de un repertorio o la práctica interpretativa.

Tradicionalmente el término “escuela” se ha venido usando como título en los métodos de violín, siendo esta una práctica recurrente en los idiomas de las fuentes principales de esta tesis, el inglés (*School*), alemán (*Schule*), francés (*École*) y, por supuesto, el español (*Escuela*). Sin embargo, en estos casos, no debe de entenderse como texto totalizador de toda una tradición interpretativa y estilística característica sino simplemente como método o manual. A partir de reflexiones que nos llevan hasta los tiempos actuales, este trabajo define el término “escuela” en cualquiera de los idiomas expresados como la connivencia de un grupo de autores acerca de un estilo novedoso y bien definido que es transmitido a través de un método pedagógico y, por lo tanto, perpetuado en el tiempo a través de la enseñanza.

Mediante el análisis de los métodos para violín de dos distintas escuelas, franco-belga y alemana, hemos podido identificar sus características técnicas y estilísticas y comprobado el nivel de asimilación en los violinistas españoles de la época.

Se ha constatado el papel de Giovanni Batista Viotti como fundador de la escuela de violín moderna. De hecho, tradiciones violinísticas tan dispares como la belga y la alemana se han atribuido durante este periodo ser herederas de su estilo interpretativo.

En sus obras Viotti aporta innovaciones, inaugurando un nuevo estilo de concierto para violín como estructura extendida de la moderna forma sonata. Así mismo, hace confluir la tradición de la escuela de violín italiana con el “brío operático” de la música francesa y la experiencia sinfónica de los maestros alemanes, especialmente Haydn. Muestra de la influencia y respeto que inspiraba Viotti y sus obras en nuestro país encontramos el volumen facticio perteneciente a Luis Veldrof y Plaza en el cual se incluyen dos de sus conciertos. Por otra parte, se ha mostrado que los conciertos de Viotti formaban parte ineludible de los concursos públicos de los conservatorios europeos, entre ellos el de Madrid, así como sus obras eran ofrecidas regularmente en los catálogos de los almacenistas de música madrileños. Uno de sus alumnos españoles sería Felipe Libón, autor de uno de los escasos ejemplos españoles de obras para violín en el género de Estudio-capricho (*Étude-Caprice*): sus *Treinta Caprichos para violín solo* como op. 15 (1818). La influencia directa de Viotti llegaría así mismo a través de Francesco Vaccari, quien, si bien no fue alumno suyo, asimiló su estilo durante los años en que tocó junto a él. Estilo que habría transmitido a su vez durante sus años como intérprete en la Real Capilla.

Se ha demostrado una influencia generalizada del Conservatorio Superior de Música de París como institución de referencia para el Conservatorio de Madrid a través del estudio de la trayectoria pedagógica de sus profesores, sus métodos y composiciones. El Conservatorio de París fue sin duda el modelo a seguir. El hecho de que se eligieran en su mayoría métodos oficiales del centro parisino como textos oficiales a su vez del madrileño demuestra que el modelo franco-belga fue una de las mayores referencias para la violinística española en aquellos momentos. Algunos editores, como el francés Schellenberger, supieron sacar provecho de esta circunstancia ofreciendo las traducciones al español de los métodos franceses. Aventajaron así a otros como José Nonó y Pedro Ardit o León Lodre, cuyos proyectos de crear una imprenta asociada al Conservatorio de Madrid no fructificaron. Los métodos franceses traducidos a nuestro idioma para su uso en el Conservatorio de Madrid venían en gran medida directamente de París.

En base al análisis de estos métodos se ha llegado a determinar unas características interpretativas propias de la escuela franco-belga, cuya influencia sobre nuestros violinistas tanto desde un punto de vista técnico como estilístico y de elección de repertorio era superior a otras.

Podemos afirmar también el dominio tanto en lo educativo como en el estilo interpretativo de la escuela franco-belga en la elección de los métodos y tratados pedagógicos utilizados por los profesores del Conservatorio de Madrid en sus clases. Un estudio pormenorizado de los catálogos de partituras de los almacenistas así como de los anuncios aparecidos en la prensa de estos años corrobora así mismo una clara tendencia hacia la importación de los métodos pedagógicos franceses en cuanto a la enseñanza del violín se refiere.

El método de violín de Michel Woldemar (1800) puede considerarse como uno de los primeros dentro de una “nueva era” de tratados para el instrumento. Introduce soluciones innovadoras a la hora de resolver problemas técnicos y anticipa con urgencia la adopción del arco de Tourte para abordar correctamente el repertorio moderno de violín. El análisis de este último aspecto nos ha servido para determinar el uso de estos arcos en nuestro país, documentado a través de los registros de compra guardados en los archivos generales del Palacio Real. No resulta esta cuestión baladí, ya que demuestra la voluntad de adoptar un modelo de interpretación moderno y la asimilación de un repertorio que demandaba golpes de arco cuya ejecución el modelo de Tourte podía facilitar.

Pero sin duda el método que mayor influencia ejercería en la violinística española sería el *Méthode du violon* de Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreisler (1803), especialmente en su reedición posterior a cargo exclusivamente de Pierre Baillot (1834) como *L'Art du violon*. Se ha acreditado a este texto como oficial de la enseñanza de violín en el Conservatorio de Madrid desde sus inicios. Cabe asegurar que el hecho de que hubiera sido alumno de Baillot en París tuvo mucho que ver en la elección de Pedro Escudero como primer profesor de violín del centro, más allá de la fama que éste obtuviera en los conciertos que periódicamente realizaba acompañado de Pedro Albéniz al piano. Durante muchos años el método de Baillot se mantendría en los catálogos de los almacenistas de música de Madrid, llegando a realizarse una edición en ocho partes que se adaptaba de este modo al programa de enseñanza del instrumento establecido a su vez en ocho cursos.

El método para violín de Jaques Féreol Mazas (1830), pese a no constituir un texto oficial del Conservatorio de Madrid, sí que cumplió una importante labor como introductor de algunas de las técnicas paganinianas, como los armónicos dobles, en nuestro país. Sus estudios, utilizados como material de enseñanza aún hoy en día, tuvieron una gran difusión tal y como se ha constatado mediante el examen de los catálogos de los almacenistas en Madrid.

Habeneck, más conocido en España como director de orquesta y difusor de la obra de Beethoven que como violinista, recoge el legado de Viotti en su método (1842) y nos ayuda a entender a una figura tan importante para la violinística española e internacional como era el italiano desde un aspecto más teórico.

Como se ha podido demostrar, una de las mayores influencias en la enseñanza de violín en el Conservatorio de Madrid es, junto con Pierre Baillot, Delphin Alard. Su elección como profesor por un joven Pablo Sarasate es muestra de su fama internacional como pedagogo. Su método (1844) aparece de manera reiterada en las ofertas de música de los almacenistas de la época, de él se realizan varias ediciones, dividiéndose, como sucedió con el de Baillot, en ocho entregas para adaptarse así a los ocho cursos en que se había organizado la enseñanza de violín. El encargado de realizar esta nueva edición adaptada no es otro que Jesús de Monasterio. El método es traducido al español y forma parte de los textos oficiales del Conservatorio de Madrid durante un largo periodo, siendo referencia en la enseñanza del instrumento hasta nuestros días. Tal peso poseyó este trabajo de Alard que, junto con Baillot, podemos considerarlo como el mayor responsable de la introducción de un estilo francés de interpretación en nuestro país.

Con la llegada de Charles de Bériot al Conservatorio de Bruselas se creará la escuela belga de violín, heredera de la francesa. Éste gestará un estilo evolucionado a partir del francés que incorporará sin complejos las innovaciones técnicas de Paganini sin abandonar su elegancia y aparente facilidad características. Como hemos podido constatar, la influencia en la violinística madrileña es total. Tras sus estudios en Bruselas, Jesús de Monasterio elegirá volver a Madrid para renovar la tradición española de violín desde el seno de su conservatorio. Un caso similar ocurrirá con figuras como Enrique Fernández Arbós (alumno de Vieuxtemps) y José del Hierro (pupilo de Léonard), formados en el Conservatorio de Bruselas y profesores a su vuelta a nuestro país. Pero, tal y como se ha constatado, esta influencia no es de un único sentido. Tras su partida, la figura de Monasterio sigue siendo un referente en

Bruselas, hasta el punto de que sus *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* (1878) sean elegidos como texto oficial en la enseñanza de violín en su conservatorio.

Pese a la tibia y no siempre favorable recepción de su obra compositiva en los auditorios madrileños, el método para violín de Louis Spohr (1832) tuvo, como hemos podido demostrar, una gran presencia en los catálogos de los almacenistas de música de la ciudad. Supone, durante este periodo, el único texto oficial de enseñanza de violín alemán en el Conservatorio de Madrid, mucho más inclinado en sus preferencias por los textos franceses. El texto de Spohr posee un carácter conservador que rechaza cualquier técnica novedosa, especialmente las propias de Paganini y sus imitadores, sin embargo, propone una innovación: el uso de la barbada, que su autor afirma haber inventado en 1820. Dada su importante circulación comercial y su uso como texto oficial en el Conservatorio de Madrid podemos considerar a Spohr como introductor inicial del uso de la barbada en la práctica violinística en nuestro país, si bien no hemos podido comprobar el alcance de su comercialización en nuestro país ya que este accesorio no aparece reflejado en los catálogos de los almacenistas.

Tanto el método para violín de Ferdinand David (1863) como sus ediciones de obras de autores clásicos tuvieron gran relevancia internacional como muestra de una escuela alemana más progresista en sus premisas técnicas que su anterior exponente Spohr. Podemos afirmar que David realizó un acercamiento al estilo franco-belga que moderniza la escuela alemana. En esta tesis se han estudiado sus características técnicas mediante el análisis de su método para violín para poder valorar su influjo, a través de Joseph Joachim, en un violinista tan importante para nosotros como fue Arbós. Como hemos podido constatar, Joachim será una figura de notable peso para Arbós, tanto en su formación técnica como estilística y estética.

Se ha realizado un estudio detallado del Conservatorio de Madrid en lo que atañe a la enseñanza del violín durante estos años en relación con otros conservatorios de referencia situándolo en el panorama internacional. Esto nos ha permitido determinar cómo se formaban los violinistas que acudían a esta institución y cuáles eran las principales líneas pedagógicas bajo las cuales desarrollaban allí sus estudios. El análisis conjunto y la puesta en relación de las distintas instituciones nos ha permitido valorar al conservatorio madrileño pudiendo afirmar que, pese a los innumerables obstáculos de toda índole, no solo económicos, a los que hubo de enfrentarse ya desde sus orígenes, la enseñanza de violín alcanzó unos altos niveles.

Por otro lado, en esta tesis se han esclarecido aspectos biográficos de algunos de los intérpretes de violín y profesores de la institución que permanecían ocultos o resultaban erróneos. Así mismo, hemos podido acreditar y documentar la labor docente de muchos de ellos. A través del análisis de documentos en muchos casos inéditos, dentro de los cuales el conjunto que hemos denominado “papeles de Monasterio” ha tenido mucho peso, se han estudiado aspectos como el proceso de incorporación de profesores al conservatorio y los cambios en los planes de estudio según los distintos reglamentos.

Se han examinado así mismo los métodos de violín de autores españoles que hemos considerado de relevancia en relación con el conservatorio madrileño. Si el modelo a seguir era el Conservatorio de París como institución, sus métodos constituirán así mismo la mayor inspiración para los autores españoles al redactar textos pedagógicos para el violín, fueran recopilaciones de estudios con una base teórica, de carácter elemental para aficionados de nivel más básico u orientados a intérpretes avanzados.

Dentro de la tipología de textos pedagógicos orientados a la enseñanza del violín de autor español hemos podido observar y analizar sus diferentes características específicas. Corresponden cada uno de ellos a un tipo diferente de obra pedagógica. Podemos considerar el *Método elemental y progresivo de violín* (1870) de Miguel Marqués como perteneciente al grupo de aquellas obras editadas con el fin de facilitar los primeros pasos en el estudio. Lo mismo sucede con los *Cien ejercicios técnicos-progresivos para violín* (1898-1899) de Andrés Gaos, si bien éstos no constituyen en sí mismos sino un compendio de ejercicios de nivel básico, adoleciendo de cualquier explicación técnica previa. Mucho más ambicioso resulta *Le Virtuose Moderne* (1880) de Luis Alonso, método completo con una parte teórica y otra práctica claramente diferenciadas, extenso y con clara vocación didáctica orientado a altos niveles técnicos de enseñanza. La especificidad de cada estudio hacia un determinado aspecto técnico, su variedad y su calidad musical caracterizan otra de las obras analizadas, los *Veinte estudios de concierto* (1877) de Jesús de Monasterio. En base al análisis que de éstos se ha realizado, podemos considerar su doble funcionalidad tanto pedagógica como interpretativa.

El estudio de los 6 *Caprichos* (1936-1942) de Manuel Quiroga, especialmente de las indicaciones técnicas de su autor, ha tenido como resultado el identificar un determinado estilo interpretativo muy influido por la tradición franco-belga, similar en algunos puntos con Pablo de Sarasate, con quien tanto se le comparó en vida. La profusión de recursos estilísticos y técnicos utilizados, todos ellos altamente

virtuosísticos, su lenguaje idiomático, mostrados en estas obras como expresión máxima de los recursos del instrumento, nos permiten establecer la concepción que Quiroga poseía del mismo. Mediante el análisis de sus grabaciones en relación con sus 6 *Caprichos* hemos podido constatar la existencia de discrepancias entre el modo en cómo los violinistas proponen la ejecución de un determinado pasaje, técnicamente hablando, y cómo lo llevan ellos mismos a la práctica.

Se han estudiado los procesos de profesionalización de los violinistas en el Madrid de la época, en muchos casos marcados por el desempeño de su labor musical en varias instituciones a la vez. El recurso a la microhistoria nos ha permitido establecer conclusiones de índole general. El escaso sueldo como profesor, pese a la seguridad que ofrecía el poseer un puesto fijo, obligaba, como decimos, a ocupar todos aquellos puestos que se podían conseguir como intérprete, bien fuera como ejecutante en formaciones ya consolidadas, como la Real Capilla, o en aquellas creadas *ad hoc* para aquellos periodos del año en que se reducía la actividad musical como ocurría durante el periodo estival. Muchas veces surgían complicaciones a la hora de compaginar el trabajo en distintas instituciones, como queda constatado por el número de licencias demandadas. Otras veces, estas licencias eran solicitadas con el objetivo de realizar viajes al extranjero para continuar su formación, si bien no de una manera oficial, o por motivos de salud. Sin embargo, muchas veces estas solicitudes no escondían sino la voluntad de desempeñar una labor profesional que permitiera unos ingresos extra.

Otro aspecto que hemos considerado ha sido el de la interpretación de un determinado repertorio en los conjuntos de música de cámara, formaciones que permiten una cierta libertad de elección de las obras a interpretar. En el caso concreto de los conjuntos en los que participó Arbós, hemos detectado una clara influencia de su experiencia durante sus estudios en Berlín y su contacto con el círculo de Joachim al ofrecer obras novedosas de compositores alemanes.

Mediante el análisis del repertorio incluido en un volumen facticio propiedad de Luis Veldrof y Plaza hemos podido analizar la circulación temprana en nuestro país de un repertorio reciente, poniéndolo en relación con el Conservatorio de Madrid y la Real Capilla, instituciones ambas donde Veldrof participó. Es este un material de gran valor musicológico sobre el cual espero poder profundizar en los próximos meses en aspectos que van más allá de los tratados en esta tesis.

Por último, creemos haber ofrecido un soporte científico contestando a determinadas preguntas que en los inicios de nuestra investigación, a modo de retos, se nos planteaban. Espero continuar mi labor como investigadora y en base a este trabajo gestar nuevos estudios sobre todas aquellas cuestiones relativas al desarrollo de la violinística en nuestro país que a lo largo del desarrollo de esta tesis han venido surgiendo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Y. F. (2007). *Música y danza en el "Diario de Madrid" (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- AHN, S. (2004). "Beethoven's Op. 47: Balance and Virtuosity". L. Lookwood y M. Kroll (Eds.), *The Beethoven Violin Sonatas. History, Criticism, Performance*, Illinois: University of Illinois Press.
- AKOKA, J. (2016). *A History of 18th-Century Bows*. Cozio, <http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/> (Consultado el 1 de enero de 2016).
- ALARD, D. (1844). *École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire*. París: Schonenberger-Mayence B. Schott.
- (1877). *Escuela de violín*. Madrid: Romero y Marzo.
- ALAVEDRA, J. (1977). *Pablo Casals*. Madrid: Publicaciones españolas.
- ALONSO, C. (1993). "Los salones, un espacio musical para la España del XIX". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 48, pp. 165-206).
- ALONSO, L. (ca. 1880). *Le Virtouse Moderne*. París: Ch. Nicosias et Cie.
- ALTADILL, J. (1909). *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imp. de Aramendía y Onsalo.
- ANDRADE MALDE, J. (2010). *Andrés Gaos: El gallego errante*. España: Ediciones Vereda.
- Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (2012). II Xornadas de divulgación do patrimonio musical galego na Universidade da Coruña*: Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/13202> (Consultado el 20 de septiembre de 2017).
- ANGLÉS, H. y SUBIRÁ, J. (1946-1951). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- ARIAS, A. (1978). *Antología de estudios para violín, cuaderno II*. Madrid: Real Musical.
- (1980). *Antología de estudios para violín, cuaderno III*. Madrid: Real Musical.
- (1980). *Antología de estudios para violín, cuaderno IVa*. Madrid: Real Musical.

- (1982). *Antología de estudios para violín, cuaderno IVb*. Madrid: Real Musical.
- ARTEAGA Y PEREIRA, F. (1887). *Celebridades Musicales*. Barcelona: Centro artístico de Torres y Seguí.
- AUER, L. (1980). *Violin as I teach it*. Nueva York: F. Stokes Company. (1921). Reedición. Nueva York: Dover Publications.
- BACHMANN, A. (1906). *Le violon. Guide à l'usage des artistes & les amateurs*. París: Librairie Fischbacher.
- BAEZA RUBIO, M. (2016). *Enrique Fernández Arbós (1863-1939): maestro y embajador de la música en España y en el Mundo. Educador y figura indiscutible en la historia y desconocido por la profesión actual*. Universidad Autónoma de Madrid (Tesis inédita).
- BAILLOT, P.-M.-F. d. S., RODE, P. y KREUTZER, R. (1803). *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir a l'Etude dans cet Etablissement*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- BAILLOT, P.-M.-F. d. S. (1812). *Rapport sur le chronomètre musical inventé par M. Despréaux*. Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française. [http://bruzanemediabase.com/fre/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot/Rapport-sur-le-chronometre-musical-invente-par-M.-Despreaux-Pierre-Baillot/\(offset\)/11](http://bruzanemediabase.com/fre/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot/Rapport-sur-le-chronometre-musical-invente-par-M.-Despreaux-Pierre-Baillot/(offset)/11) (Consultado el 10 de febrero de 2015).
- (1834). *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- BECKER, F. W. (1887). *Combined chin and shoulder rest for violins*, U.S. Patent n. 360,408. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.
- (1904). *Combined chin and shoulder rest for violins*, U.S. Patent n. 775,792. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.
- (1904). *Violin chin-rest*, U.S. Patent n. 775,465. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.
- (1907). *Violin chin-rest plate*, U. S. Patent n. 849,961. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.
- (1916). *Chin-rest for violins*, U. S. Patent n. 1,204,642. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.
- (1918). *Violinist's Practise Device*, U. S. Patent n. 1,275,202. Washington, D.C.:U.S. Patent and Trademark Office.

- BÉNARD, H. (2001). "El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX". *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, (Octubre 2000, vol. 1, pp. 377-394).
- BÉRIOT, C.-A. (1857). *Méthode de violon*. Bruselas: Schott frères.
- BERLIOZ, H. (1954). *La vie de Berlioz racontée par Berlioz*. París: René Julliard.
- (1979). *Beethoven* (4 ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- (2002). *Berlioz's orchestration Treatise*. St. Louis: Hugh Macdonald, Washington University.
- BLOOM, P. A. (1972). "Critical Reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis". *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, (26/27, pp. 67-83).
- BOISJOLIN, V. d. (1836). *Biographie universelle et portative des Contemporains ou Dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts de 1788 à 1828*. París: Chez l'éditeur, rue du colombier, 21.
- https://archive.org/details/bub_gb_UiMPAAAAQAAJ (Consultado el 5de mayo de 2015).
- BONGRAIN, A. (2012). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900- 1930*. París: Vrin.
- BORDAS IBÁÑEZ, C.(1991). "La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la organología en España". *Revista de Musicología* (vol. 14, núm. 1-2, pp. 105-111).
- (2001). *Colecciones españolas. Instrumentos musicales. Vols. I y II. Museos de Titularidad Estatal*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.
- (2005). *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid (ca. 1770- ca. 1870)*. Universidad de Valladolid (Tesis inédita).
- (2007). "La collection Barbieri de Madrid", *Musique, Images, Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicales* (vol. 9, pp. 28-51).
- BOYDEN, D. D. (1965). *The History of Violin Playing from its origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press.
- BRETÓN, T. (1994). *Diario (1881-1888)*. Jacinto Torres (Ed.). Madrid: Fundación Caja de Madrid - Acento Editorial.

- BROWN, C. (1984). *Louis Spohr. A critical biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1999). *Classical & Romantic Performing Practice, 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- CAMBEIRO, C. (2011). *Manuel Quiroga Losada: o gran violinista galego do século XX*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- (2015). *Manuel Quiroga Losada: estudio analítico de su vida y obra musical*. Universidad de Santiago de Compostela (Tesis inédita).
- CARREIRA, X. (1990). “Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959)”. *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* (núm. 7, pp. 231-276).
- CARRERAS, J.J. (Ed.). (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el Siglo XIX*. Madrid: FCE.
- CARTIER, J. B. (1799). *L'Art du violon*. París: Decombe.
- CASALS, E. (1979). *Pau Casals. Dates biogràfiques inédites, cartes intimes i records viscuts*. Barcelona: Portic.
- CASARES RODICIO, E. (1988). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri. vol. I)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- (1994). “El café concierto en España”. *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, (vol. 2, pp. 1285-1296). Madrid: Editorial Complutense.
- (1994). *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- (1997). *La imagen de nuestros músicos: del siglo de oro a la edad de plata*. Madrid: Sociedad General de Autores: Fundación Autor.
- CASARES RODICIO, E. y ALONSO, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CHASSAIN, L. (1999). Le Conservatoire et la notion d'“école française”. *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795-1995*. Paris: Buchet/Chastel, (pp. 15-29).
- CHORON, A. Y FAYOLLE, F. (1810). *Dictionnaire historique des musiciens*. París: Chez Valade ey Chez Lenormant.
- CHOUQUET, G. (1875). *Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection*. París: Librairie Firmin Didot Frères, Fils et Cie.
- CLARK, W. A. (2001): *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*. Madrid: Ed. Turner.

- CORREDOR, J. M. (1967). *Casals*. Barcelona: Ediciones Destino.
- COURVOISIER, C. (1908). *The Technics of Violin Playing on Joachim's Method*. Londres: J. Leng & Co.
- CREIGHTON, J. (1994). *Discopaedia of the Violin*. Burlington: Records Past Publishing.
- CUENCA, F. (1927). *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura.
- CUERVO, L. (2012). “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 67, pp.133-152).
- (2012b). *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis inédita).
- DALHAUS, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. Los Ángeles: University of California Press.
- (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- DANCLA, C. (1878). *Le semanier du jeune violoniste*. París: Colombier.
- DAVID, F. (1880). *Violin School*. Boston: Oliver Ditson.
- DE LA LAURENCIE, L. (1922). *L'école française de violon de Lully a Viotti*. París: Librairie Delagrave.
- DE SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, B. (2003). “Las pensiones de arte de la Diputación Provincial de Pontevedra (1864-1933)”. *Os pensionados da Diputación de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- DEL VALLE COLLADO, A. M. (2004). *Agustín Rubio Sánchez. Inicios y agrupaciones de cámara, 1856-1894. Estudio biográfico*. Universidad Carlos III de Madrid (Tesina inédita).
- DELGADO CASTILLA, A. (1900). “El Violín. Apuntes Histórico-Físicos de este Instrumento y Biografías de violinistas célebres”. *El Mundo Artístico Musical*, (pp. 117-121).
- DELGADO GARCÍA, F. (2004). *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812 - 1956)*. Universidad de Sevilla (Tesis inédita).
- DEVETZOGLOU, I. (2010). *Violin Playing in France 1870-1930: a Practice-based Study of Performing Practices in French Violin Music from Fauré to Ravel*. University of Leeds, Leeds (Tesis inédita).
- DÍAZ-PLAJA, A. (1952). *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: A. Aguado.

- (1993). *La vida cotidiana en la España romántica*. Madrid: Edaf.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (1999). dir. E. Casares Rodicio, 10 vols. Madrid: SGAE.
- Diccionario Enciclopédico Galego Universal*. (2003). Vigo: Ir indo edicions.
- Dictionnaire de l'Académie française*. (1992).
- http://atilf.atilf.fr/Dendien/scripts/generic/showps.exep=main.txt;host=interface_academie9.txt (Consultado el 15 de febrero de 2015).
- Die Musik in Gestichte und gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*. (1989). Munich: Bärenreiter Metzler.
- DONT, J. (1919). *24 Études and Caprices op. 35*. Londres: Simrock.
- DORIAN, J.-P. (1947). *Un violon parle. Souvenirs de Jacques Thibaut*. París: Du blé qui lève.
- DUBOURG, G. (1852). *The Violin, Being an Account of the Instrument and its Most Eminent Professors*. Londres: Robert Cocks & Co.
- Duden. (2010). <http://www.duden.de/rechtschreibung/Schule> (Consultado el 15 de febrero de 2015).
- ELLIS, K. (1995). *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ESLAVA GALÁN, J. y ROJANO ORTEGA, D. (1997). *La España del 98. El fin de una era*. Madrid: Edaf.
- ESPERANZA Y SOLA, J. M. (1886). "Concierto en el Salón Romero de Madrid". *La ilustración musical. Albéniz y su tiempo*. Madrid. Fundación Isaac Albéniz. 1990. pp. 69-72.
- (1906). *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Tipografía Viuda e hijos de Tello.
- ESPERANZA Y SOLA, J. M. y MONASTERIO, J. (1891). *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Excmo. Señor D. José M. Esperanza y Sola*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- ESPINÓS, V. (1942). *El maestro Arbós (al hilo del recuerdo)*. Madrid: Espasa Calpe.
- FABIAN, D. (2006). "The recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in Light of their Reception by Nineteenth-Century British Critics". *IRASM*, (37 (2), pp. 189-211).
- FARGAS Y SOLER, A. (1866-74). *Biografía de los músicos más distinguidos de todos los países publicados por La España Musical*. Barcelona: Juan Oliveres.

- FAUQUET, J. M. (1987). *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. París: Amateurs del livres.
- FAYOLLE, F. (1831). *Paganini et Bériot, ou Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon*. París: M. Legouest.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, E. (1924). *Del violín, de su técnica, de su estilo y de su relación con la evolución de la música : discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1963). *Arbós*. Madrid: Editorial Cid.
- (2005). *Treinta años como violinista. Memorias (1863-1904)*. Madrid: Orquesta Sinfónica de Madrid. Editorial Alpuerto S.A.
- FERNÁNDEZ BORDAS, A. (1916). *Los instrumentos de arco: tres momentos interesantes de su evolución : discurso leído en el acto de su recepción pública por Antonio Fernández Bordas y contestación de Pedro Fontanilla y Miñambres*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- FÉTIS, F.-J. (Ed.) (1868). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París: Firmin-Didot.
- (1989). *Tutors and Méthodes from the Fétis Collection at the Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles*. Berkshire: Research Publications.
- FLESCHE, C. (1924-1930). *The Art of Violin Playing* vols. 1 & 2. Nueva York: Carl Fischer.
- FOLEY, M. A. (1985). *Famous Violinists and their Critics: New York City, 1900 to 1930*. McMaster University, Ontario (Tesis inédita).
- FONSECA SÁNCHEZ-JARA, E. (2005-2006). “El método de violín de Leopold Mozart en la Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una copia inédita”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (vol. 12-13, pp. 95-116).
- (2017). *Violeros en el Madrid del siglo XVIII*. Universidad de Salamanca (Tesis inédita).
- FONTESTAD PILES, A. (2005). *El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Universidad de Valencia (Tesis inédita).
- François-Joseph Fétis et la vie musicales de son temps 1784-1871. (1972). Bruselas: Bibliothèque Royale Albert Ier.

- FULLER- MAITLAND, J. A. (1905). *Joseph Joachim*. Londres: John Lane.
- GABET, C. (1831). *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*. París: Chez MadameVergne.
<https://archive.org/details/dictionnairedes01gabegoog> (Consultado el 13 de julio de 2016).
- GALLEGO MORELL, A. (1991). "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX". *Revista de Musicología*, (vol. 14, núm. 1-2, pp. 13-32).
- GAOS, A. (1899). *Cien ejercicios técnicos progresivos para violín*. Buenos Aires: Stefani.
- GARCÍA DE OTAZO, M. (1888). "D. José Tragó y Arana". *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (15 de noviembre de 1888, pp. 153-154).
- GARCÍA MARCELLÁN, J. (1938). *Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Gráficas reunidas.
- GARCÍA SÁNCHEZ, R. (2017). "Aproximación a la obra musical de Felipe Libón (1775- 1838)". *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Málaga*, Abril (vol.5).
http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/index.php?option=com_content&view=article&id=448&Itemid=491 (Consultado el 20 de septiembre de 2017).
- GARCÍA VELASCO, M. (2001). "La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)". *Cuadernos de música iberoamericana*, (vol. 8-9, pp. 149-194).
- (2003). *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo (Tesis inédita).
- (2005). "Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola". *Revista de Musicología* (vol. 28, núm. 1, pp.118-134).
- GARDE BADILLO, A. (2015). *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuelas, tratados y métodos*. Universidad de Barcelona (Tesis inédita).
- GAUDFROY, B. (2000). *Histoire de l'archet en France au Dix-Huitième Siècle*. París: L'archet Éditions.
- GEMINIANI, F. (1954). *The Art of Playing the Violin* (ed. facsímil). Londres: Oxford University Press.
- GÓMEZ AMAT, C. (1987). "Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX". *España en la música de occidente: Actas del Congreso internacional*

- celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, *Año Europeo de la música*, (vol. 2, pp. 211-224).
- GOSÁLVEZ LARA, C. J. (1992). "La edición y la imprenta de música de Madrid". *Scherzo*, (vol. VII, núm. 66, pp. 118-121).
- (1995). *La edición musical española hasta 1936: Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
- GRACIA IBERNI, L. (1994). *Pablo Sarasate*. Madrid: ICCMU.
- (2006). "Pablo Sarasate (1844-1908), regreso al compositor". *Príncipe de Viana*, (núm.67, 238, pp. 655-674).
- GRAS Y ELÍAS, F. (1900). *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Barcelona: La música ilustrada.
- GROVE, G. (1890). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan & Co.
- GUERRA Y ALARCÓN, A. (1886). *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio. (1990) Reedición. Madrid: Fundación Albéniz.
- GUHR, C. (1829). *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*. Maguncia: B. Schott's Söhnen.
- (1830). *L'Art de jouer du violon de Paganini*. Maguncia: B. Schott's Söhnen.
- HABENECK, F.-A. (1842). *Méthode théorique et pratique de violon*. París: Canaux.
- HAINE, M. (1984). *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au xixe siècle: des artisans face à l'industrialisation*. Bruselas: Université de Bruxelles.
- (1998). "Jean-Baptiste Vuillaume, innovateur ou conservateur?". *Violons, Vuillaume*. París: Cité de la musique. Musée de la musique.
- HAUCK, W. (1989). *Vibrato on the violin*. Londres: Bosworth.
- HERRANDO, J. (1756). *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso*. París.
- HOLOMAN, K. (2004). *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*. Berkeley: University of California Press.

- HONDRÉ, E. (1995). "Les Méthodes officielles du Conservatoire". *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire* (pp. 73-107). París: Association du bureau des étudiants du CNSMDP.
- HUYS, B. (1972). *François-Joseph Fétis et la vie musicale de son temps (1784-1871)*. Bruselas: Bibliothèque Royale Albert I.
- IGLESIAS, A. (1992). "Manuel Quiroga 1891-1961: su obra para violín. Recopilación y comentarios". *Cuadernos de Música en Compostela* (VI). Santiago de Compostela: Música en Compostela.
- IGLESIAS DE SOUZA, L. (1984). "Apuntes del pasado: Andrés Gaos niño". *Abrente* (pp. 73-89).
- IUSCA, D. (2014). "The effect of evaluation strategy and music performance presentation format on score variability of music students' performance assessment". *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, (127, pp. 119-123).
- JAËLL, M. (1904). *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*. París: Félix Alcan.
- JIMÉNEZ MANERO, E. (2009-2010). "Cien años con el Boissier: el violín Stradivarius de Sarasate en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (vol. 16-17, pp. 189-196).
- JOACHIM, J. y MOSER, A. (1902-05). *Violinschule*. Berlin: Simrock.
- JONG, C. (2012). *Rediscovering Ferdinand David's Violin Pedagogy through his Violinschule and Zur Violinschule*. The University of Iowa (Tesis inédita).
- Journal général de la littérature de France: ou indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres, suivi d'un bulletin de la littérature étrangère* (vol. 2). (1803). París: Treuttel et Würtz.
- Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie de la Bibliographie de la France*. (1835). París: Pillet ainé.
- JOUSSE, J. (1811). *Theory and Practice of the Violin, clearly explained in a series of instructions and examples, particularly calculated to facilitate the progress of learners in the art of bowing with propriety and elegance*. Londres: Birchall & Co.
- KLUGHERZ, L. (1998). *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*. Londres: Greenwood Press.

- KOEPP, K. (2016). *French or German bows for Beethoven*. Cozio, <http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/kai-koepf-french-or-german-bows-for-beethoven/> (Consultado el 23 de mayo de 2016).
- KOLNENER, W. (1998). *The Amadeus Book of the Violin*. Cambridge: Amadeus Press.
- KREUTZER, R. (1805). *40 Études ou caprices pour violon*. París: Magasin de musique dirigé par Cherubini, Mahul, Kreutzer, Rode, Isouard et Boieldieu.
- KUBIK, C. (2013). “Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIXe siècle violonistique français”. *La revue du Conservatoire*. <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=713> (Consultado el 8 de agosto de 2017).
- La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915* (1992). dir. Iglesias Martínez, N. Madrid: Biblioteca Nacional, Servicio de publicaciones. Ministerio de Cultura.
- LACAL, L. (1900). *Diccionario técnico, histórico, bio-bibliográfico de la Música*. Madrid: Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales.
- LAMEREN, M. van (1870). *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles*. Bruselas: Alliance Typographie.
- LAURIE, D. (1924). *The Reminiscences of a Fiddle Dealer*. Londres: T. Werner Laurie.
- LÁZARO BAYO, D. (1924). *Estudios prácticos y progresivos: para los tres primeros cursos de violín, en relación con el método Alard*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- LE GUIN, E. (2006). *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.
- LEE, C.-Y. (2006). *Pablo de Sarasate: his Life, Music, Style of Performance, and Interactions Among other Performers and Composers*. University of North Texas (Tesis inédita).
- LEISTRA-JONES, K. (2013). “Staging Authenticity: Joachim, Brahms and the Politics of Werktreue Performance”. *Journal of the American Musicological Society* (66, núm. 2, pp. 397-436).
- LEÓN ARA, A. (1989). *Sobre las escuelas violinísticas. Discurso de recepción como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- LÉONARD, H. (1863). *La Gymnastique du Violoniste*. Maguncia: Schott.

- LEWIN, R. (1972). "Paganiniana". *The Strad* (vol. 82, núm. 983, p. 515).
- LIAÑO PEDREIRA, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. La Coruña: Diputación de La Coruña.
- LIBÓN, F. (1818). *Treinta Caprichos para violín solo op. 15*. Milán: Ricordi.
- LISTER, W. (2009). *The Life of Giovanni Batista Viotti*. Oxford: Oxford University Press.
- LLORENS, V. (1989). *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ COBAS, L. (2010). "El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)". *Revista de Musicología* (vol. 33, núm. 1/2, pp. 505-525).
- LÓPEZ LÓPEZ, I. (2014). *La influencia de las escuelas de violín francesa y alemana en la obra para violín de Felix Mendelsshon-Bartholdy*. UNED (Tesis inédita).
- LOTTIN, D. (1845). *Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, T. 2. Orleans: Imprimerie de J-B. Niel.
- LUQUE FERNÁNDEZ, A. (2002). *The Works of Manuel Quiroga: a Catalogue*. Luisiana State University (Tesis inédita).
http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/1410/
 (Consultado el 28 de septiembre de 2017).
- MAGALLANES LATAS, E. (2012). "El intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música de María Cristina en tiempos de Piermarini". *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Eds. José Carlos Gosálvez y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, (pp. 299-308).
- MAILLY, E. (1879). *Les origines du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. Bruselas: M. Hayez.
- MANÉN, J. (1944). *Mis experiencias*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1958). *El violín*. Barcelona: Labor.
- Manuel Quiroga. *Da gloria ó esquecimento*. (2011). Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Manuel Quiroga Losada. *Discography of American Historical Recordings*.
https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/44536/Quiroga_Losada_Manuel_instrumentalist-violin. (Consultado el 30 de septiembre de 2017).

- MARÍN, M. A. (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- MARLING, F. H. (1907). "Musicians' Portraits in the Crosby Brown Collection". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, (2 (4), pp. 69-70).
- MARQUÉS, M. (1870). *Método elemental y progresivo de violín*. Madrid: Antonio Romero.
- MARTENS, F. (1919). *Violin Mastery. Talks with Master Violinists and Teachers*. Nueva York: Frederick A. Stokes Co.
- MARTÍN MORENO, A. (1985). *Historia de la Música Andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1941). *El maestro Barbieri y su tiempo. El madrileño que dignificó la tonadilla*. Madrid: Imprenta Sáez.
- MASSART, L. (1926). *L'art de travailler les etudes de Kreutzer*. París: Alphonse Leduc.
- MAZAS, J.-F. (1830). *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double-cordes*. París: Aulagnier.
- MCVEIGH, S. (1994). "Viotti's Concerto núm. 22: Brahms's Favourite Concerto". *The Strad*, (Abril (4), pp. 343-347).
- MENDELSSOHN, F. (2009). *Sämtliche Briefe*. Kassel: Bärenreiter.
- MESONERO ROMANOS, R. (1990). *El antiguo Madrid*. Madrid: Dossat.
- MILLANT, R. (1972). *J. B. Vuillaume. Sa vie et son ouvre*. Londres: W. E. Hill & Sons.
- MILSOM, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth-century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850-1900*. Hampshire: Ashgate.
- MOENS, K. (1998). "Vuillaume et les premiers luthiers". *Violons, Vuillaume* (pp. 130-138). París: Cité de la musique. Musée de la musique.
- MONASTERIO, J. d. (1878). *20 Études artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d'un second violon écrites chacune sur une, ou plussieres difficultés spéciales, et formant une récapitulation des principaux effects d l'instrument*. Bruselas: Schott Frères.
- (2002). *20 Estudios Artísticos de Concierto para violín. Revisión de Emilio Mateu*. Madrid: Real Musical.
- MONTES, B. C. (1997). "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*, (vol. 20, núm. 1, pp. 467-478).

- (2009-2010). “El Primer Libro de Actas del Real Conservatorio de Música María Cristina”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (vol. 16-17, pp. 39-114).
- MORENO, E. (1988). “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, (vol. 11, núm. 3, pp. 554-656).
- MOSER, A. (1901). *Joseph Joachim: A Biography*. Londres: Philip Wellby.
- MOZART, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg; trad. francés V. Roesler (1770). *Méthode raisonnée de Violon*. París.
- (1948). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg (1756); trad. inglés E. Knocker (1948). *A Treatise on the Fundamental principles of Violin Playing*. Oxford University Press: Oxford.
- (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Londres: Oxford University Press.
- MULLER, P. (1999). “L'enseignement du violoncelle: Les écoles”. *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995* (pp. 109-119). París: Buchet/Chastel.
- NAGORE FERRER, M. (2014). *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU.
- NAUD, F. (2004). *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1830-1834*, vol. V. París: École des Chartres.
- NAVARRO, M. (1988). “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, (vol. 11, núm. 1, pp. 239-249).
- NAVARRO, S. (2013). *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-dos Sicilias (1806-1878)*. Universidad Autónoma de Madrid (Tesis inédita).
- NEILL, E. (1991). *Nicoló Paganini*. París: Fayard.
- NIETZSCHE, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- NOVEMBER, N. (1996). *A French Edition of Leopold Mozart's Violinschule (1756)*. Deep South, (vol. 2, núm. 3).
- ORTEGA RODRÍGUEZ, J. (2000). *Archivo histórico de la Unión Musical Española, partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE.
- (2010). *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis inédita).
- OTERO URTAZA, F. (1993). *Manuel Quiroga: un violín olvidado*. Pontevedra: Concello de Pontevedra.

- Oxford English Dictionary. (2014). <http://www.oed.com/view/Entry/172522?rskey=l2xlMj&result=1&isAdvanced=false#eid> (Consultado el 15 de febrero de 2015).
- PAILLOT DE MONTABERT, J. N. (1829). *Traité complet de la peinture*. París: Bossange.
- PAINCEIRA LUACES, V. (2013). *La revalorización de la figura de Andrés Gaos en Galicia*. Universidad de Oviedo (TFM inédito).
- PARADA Y BARRETO, J. (Ed.) (1868) *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid: Imp. de Santos Larxé.
- PASQUALI, G. y PRÍNCIPE, R. (1952). *El violín. Manual de cultura y didáctica del violín*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- PASTOR BEDOYA, E. (1890). *Sarasate*. Londres.
- PEDRELL, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical en nuestra nación*. Barcelona: V. Berdós.
- PENA, J., ANGLÉS, H. (1954). *Diccionario de la música*. Madrid: Ed. Labor.
- PENESCO, A. (1998). "Delphin Alard: violoniste, pédagogue et compositeur". *Violons, Vuillaume* (pp. 100-108). París: Cité de la musique. Musée de la musique.
- (1999). "Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon". *Le conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795-1995* (pp. 91-101). París: Buchet/Chastel.
- (2005). "Portrait de l'artiste violoniste en virtuose". *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle* (128, pp. 19-34).
- PEÑA Y GOÑI, A. (1878). *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Manuel Minuesa de los ríos.
- PHILIP, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PHIPSON, T. L. (1896). *Famous Violinists and Fine Violins. Historical Notes, Anecdotes and Reminiscences*. Londres: Chatto et Windus.
- PIERRE, C. (1895). *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. París: Delalain frères.

- (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : Documents historiques et administratifs*. París: Imprimerie nationale.
- PINCHERLE, M. (1922). *Les violonistes compositeurs et virtuoses*. París: Henri Laurens, Éditeur.
- (1961). *Le monde des virtuoses*. París: Flammarion.
- PINTO COMAS, R. (1988). *Los Luthieres Españoles*. Barcelona: R. Pinto.
- PISTONE, D. (1982). “Paganini et Paris: Quelques témoignages. Dossier Paganini et Paris”. *Revue Internationale de Musique française*, (núm. 9, pp. 7-16).
- PLACE, A. d. (1989). *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*. París: Fayard.
- PLANTINGA, L. (1984). *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century Europe*. Nueva York: Norton.
- PONS CASAS, A. (2009-2010). “Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (vol. 16 -17, pp. 115-132).
- (2012-2013). “Luis Veldrof, profesor de violín de Conservatorio de Madrid (1833-1834)”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (vol. 20, pp. 89-98).
- POTTER, T. (2016). *Beethoven Violin Concerto*. Cozio,
<http://tarisio.com/lso-digital-exhibition/beethoven-clement-tetzlaff/>
 (Consultado el 20 de julio de 2016).
- PROVANZA Y FERNÁNDEZ ROJAS, J. M. (1872). *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por las Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra.
- PULVER, J. (1923). “Violin Methods Old and New”. *Proceedings of the Musical Association, 50th Sess. (1923-1924)*, Taylor & Francis (Royal Musical Association) (pp. 101-127).
- QUITIN, J., HUYS, B. (1978). *L'École belge du violon. Catalogue de l'exposition*. Bruselas: Bibliothèque Royale Albert I.
- R.A.E. (Ed.) (2014) *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?id=GMFMuVv> (Consultado el 15 de febrero de 2015).
- RANCH SALES, A. (1989). “Un gran violinista malogrado: Quintín Matas y Ots”. *Anales*, Valencia (1987-1988, pp. 83-92), Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

- REINOSO ROBLEDO, L. (1990). *Integración de la música y la arquitectura en España: el órgano histórico-artístico en Segovia*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis inédita).
- RIBÓ, J. A. (pseudónimo de José Subirá Puig) (1958). *El archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio* (Vol. Trienio 1955-1957). Madrid: Real Academia de San Fernando.
- (1978). *El archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie. Separata de *Academia*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- RIEMANN, H. (1908). *Dictionary of Music*. Londres: Augener.
- RINK, J. (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RIVARDE, A. (1921). "Vibrato". *The Violin and its Technique. As a means to the interpretation of Music*. Londres: Macmillan, pp. 27-32.
- ROBLEDO ESTAIRE, L. (1991). "La música en la corte de José I". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 46, pp. 205-244).
- (2001). "La creación del Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*, (vol. 24, núm. 1/2, Enero-Diciembre, pp. 189-238).
- (2000-2002). "El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)". *Música. Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, (vol. 7-9, pp. 13-26).
- RODRÍGUEZ, P. L. (2008). "De la manière des zigeuner. Las grabaciones de Pablo de Sarasate de 1904". *Delantera de Paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU.
- RUIZ JALÓN, S. (1979). *Juan Crisóstomo de Arriaga*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- SALAZAR, A. (1953). *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1985). *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.
- SALDONI, B. (Ed.) (1868) *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*. Madrid: Antonio Dubrull. (1986) Reedición facsímil. dir. Jacinto Torres. Madrid: Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ, V. (2002). *Tomás Bretón*. Madrid: ICCMU.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M. A. (2005). "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)". *Revista de Musicología* (vol. 28, núm. 2, pp. 1597-1612).
- SÁNCHEZ SISCART, M. (2001). *Guía histórica de la Música en Madrid*. Madrid: Consejería de Educación. Secretaría General Técnica.
- SANTIAGO MAJO, R. A. (1966). *Andrés Gaos, violinista y compositor coruñés: discurso pronunciado en el Instituto José Cornide de Estudios coruñeses*. La Coruña: Instituto José Cornide de Estudios coruñeses.
- SAPPE, B. F. (1978). "Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) par lui-même". *Recherches sur la musique française*, (vol. XVIII, pp. 126-209).
- SCHWARZ, B. (1958). "Beethoven and the French Violin School". *The Musical Quarterly*, (44, Octubre, núm. 4, pp. 431-447).
- SIEMENS, L. (1988). "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII". *Revista de Musicología* (vol. 11, núm. 3, pp. 657-766).
- SILVERMAN, W. A. (1957). *The Violin Hunter*. Nueva York: The John Day Company.
- SIRERA SERRADILLA, B. (2004). *Juan Crisóstomo de Arriaga y Balzola. Análisis y contexto de tres cuartetos y otras obras instrumentales dentro del Romanticismo*. Universidad Autónoma de Madrid (Tesis inédita).
- SOBRINO, R. (1992). *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos*. Universidad de Oviedo (Tesis inédita).
- (1993). "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX. Vaciado científico e índices de la prensa musical española". *Revista de musicología*, (vol. 16, núm. 6, pp. 3510-3518).
- (2004-2005). "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: Las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid". *Recerca Musicològica* (XIV-XV, pp. 155-175).
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- SORIANO FUERTES, M. (1873). *Calendario Histórico Musical*. Madrid: Antonio Romero y Andía.
- SOTO VISO, M., CARREIRA, X. (1983). "Dos piezas para violoncello y piano de Andrés Gaos Berea (1874-1959)". *Revista de Musicología* (vol. 6, núm. 1/2, pp. 521-528).

- SPALDING, A. (1943). *Rise to Follow: An Autobiography*. Nueva York: H. Holt.
- SPOHR, L. (1832). *Violinschule*. Viena: Haslinger.
- (1835). *École ou méthode pour le violon*. París: Richault.
- (1850). *Violin School*. Londres: Robert Cocks & Co.
- (1878). *Violin School*. Londres: Boosey & Co.
- STOEVIING, P. (1904). *The Story of the Violin*. Londres: The Walter Scott Publishing Co.
- STOLBA, K. M. (1979). *A history of the violin etude to about 1800*. Nueva York: Da Capo Press.
- STOWELL, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2000). "Viotti's "London" Concertos (Nos. 20-29): Progressive or Retrospective?". *Music in Eighteenth-Century Britain* (pp. 282-298). Aldershot: Ashgate.
- SUBIRÁ, J. (1946). "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX". *Separata del Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del CSIC*, (vol. 1, pp. 181-194).
- (1950). *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un importante preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: C. Bermejo.
- (1961). "Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (vol. 16, pp. 217-246).
- SUDGEN, J. (1980). *Paganini*. Londres: Midas Books.
- SWARTZ, J. W. (2003). *Perspectives of Violin Pedagogy: A Study of the Teatrises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian and a Working Manual by Jonathan Swartz*. University of Texas (Tesis inédita).
- The Cambridge Companion to the Violin*. (1991). Ed. R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vols. 1-20) (2001). Londres: Macmillan.
- The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vols. 1-3) (2014). Londres: Macmillan.
- The Violin Family*. (1989). Londres: Macmillan Press Ltd.

- THIÉBAUX, J. (1995). “De l'Institut national au Conservatoire. Idéologie et pédagogie révolutionnaire”. *Association du bureau des étudiants du CNSMDP*, París, (pp. 39-57).
- TORRES MULAS, J. (1978). *Bibliografía de la Literatura Musical Española. Repertorio básico de fuentes impresas*. Madrid: Universidad Complutense.
- (1991). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Universidad Complutense.
- TRIVIÑO LÓPEZ, L. (2015). *Fundamentos Expresivos y Trascendencias violinísticas de la Escuela Parisina de Giovanni B. Viotti*. Sevilla: Punto Rojo Libros, S. L.
- VAN DER LINDEN, A. (1972). “Le Conservatoire Royal de Bruxelles en 1835”. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, (vol. 26/27, pp. 143-145).
- VAN DER STRATEN, E. (1911). *The Romance of the Fiddle*. Londres: Rebman Limited.
- VAN LAMEREN, M. (1870). *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles*. Bruselas: Alliance Typographieque.
- VANNES, R. (1981). *Dictionnaire universel des luthiers*. Bruselas: Les Amis de la Musique.
- VARELA DE VEGA, J. B. (2002). “El violinista Pedro Escudero, el castrado, y su legado al cabildo catedral de Valladolid”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (37, pp. 113-119).
- VILLALBA MUÑOZ, L. (1914). *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier.
- Violons, Vuillaume*. (1998). Cité de la musique, París: Musée de la musique.
- VILLAR, R. (1920). *Músicos españoles II*. Madrid: Imprenta Artística Española.
- WANGERMÉE, R. (1951). *François-Joseph Fétis: musicologue et compositeur*. Bruselas: Palais des Académies.
- WANGERMÉE, R. y MERCIER, P. (1980). *La musique en Wallonie et à Bruxelles*. Bruselas: La renaissance de Livre.
- WAPNICK, J., MAZZA, J. K. y DARROW, A. (1998). “Effects of Performer Attractiveness, Stage Behavior, and Dress on Violin Performance Evaluation”. *Journal of Research in Music Education*, (46 (4), pp. 510-521).

- WEBER, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- WECHSBERG, J. (1973). *The Violin*. Londres: Readers Union.
- WHITE, C. (1992). *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*. Nueva York: Gordon and Breach.
- WOLDEMAR, M. (1800). *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon* (2 ed.). París: Cochet.
- (1800). *Sonates fantomatiques*. París: B. Viguerie et aux adresses ordinaires de Musique.
- (1800). *Tableau mélo-tachygraphique*. París: Cousineau père & fils.
- (1801). *Méthode de violon par L. Mozart rédigée par Woldemar, élève de Lolli*. París.
- (1803). *Commandements du violon, par Michel Woldemar (1750-1816). Commandements du quator en une grosse de vers de mirlitons, par un amateur*. La Rochelle: N. Texier.
- WOTQUENNE, A. (1898-1912). *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles*. Bruselas: Imprimerie Coosemans.
- WRIGHT, J. (1990). "Violinist José White in Paris, 1855-1875". *Black Music Research Journal*, (10 (2), pp. 213-232).
- YSAYE, A. (1967). *Historique des six sonates pour violon seul op. 27 d'Eugène Ysaÿe : et résumé chronologique des événements importants de la vie et de la carrière du maître suivi du catalogue de ses oeuvres et d'un essai discographique*. Bruselas: Editions Ysaÿe.
- ZÁRATE, L. s. d. Y. B. (1945). *Sarasate*. Barcelona: Ediciones Ave.

DISCOGRAFÍA

- Joachim, J. (1992). *Complete recordings* [CD]. Inglaterra: OPALCD. (1903) (CD 9851).
- Quiroga, M. y Leman, M. (1912). *Enregistrements* [78 r.p.m.]. Candem: Víctor Company.
- Quiroga, M. y Leman, M. (1928). *Recordings* [78 r.p.m.]. Candem: Víctor Company (Matrices BVE45056-59).
- Quiroga, M. y Leman, M. (1996). *The Great Violinists, Vol. 5 (1928, 1929)* [CD]. Inglaterra: Symposium Records (CD 1131).
- Quiroga, M. y Leman, M. (2004). *Pontevedra París 1912* [CD]. Lugo: Ouvirmos (VR0106).
- Quiroga, M. y Leman, M. (2006). *De violino e piano* [CD]. Lugo: Ouvirmos (CD4776021).
- Sarasate, P. (1992). *Complete recordings* [CD]. Inglaterra: OPALCD. (1904) (CD 9851).

APÉNDICES

Fac-simile de Viotti.

N.º 1.

Pour bien faire je devrais me montrer érudit, donner une longue dissertation sur les probables et les non probables de l'époque ou le violon a été inventé, dire que nous devons ce merveilleux instrument à l'ambroisie sapho, à Hyppolite même. Quelque savant dirait peut être une ine, mais à quoi servirait tout cela? -- Revenons à nos sens, par ce que dans les livres que j'ai lus n'est pas que nous l'apprenions, et secondement, cette certitude servirait assez inutile à mon objet. Nous l'avons, nous nous en servons de notre mieux, il nous enchanterait quelquefois, quoique souvent il nous agace les nerfs, que nous fuit-il de plus? -- Qu'il importe que ce soit à une femme, à un homme, à un seul ou à plusieurs à qui nous devons notre reconnaissance? --

N.º 2.

Mon Opinion sur la Manière d'enseigner
 et d'apprendre à jouer du Violon.

L'âge le plus propre pour commencer à jouer du Violon, est selon moi celui de sept ans. -- Autant, les facultés en sont prout affez développées, il n'en résulterait que de ces soi-disant prodiges qui neurent presque autant qu'ils paraissent. -- Plus tard, les muscles acquiescent au degré de force qui seront nuisibles à la souplesse et à la délicatesse des mouvements, ~~de cette manière~~ C'est donc à sept ans que je fixe l'époque de commencer cette importante étude, et voir comment je crois qu'on devrait s'y prendre.

Fac-similé de Sietti.

N° 8.

De la Gamme



Quelques choses à dire sur ce premier pas! — — — — — Il court, il saute, mais il porte le son avec soi.

Personne n'ignore que la Gamme est une série naturelle de sons, montant ou descendant. Mais tout le monde n'a peut-être pas songé à réfléchir, combien son exécution est difficile; et de quel avantage elle est si, malgré l'ennui qui l'accompagne, on ne cesse de l'étudier.

C'est elle qui forme une bonne éducation, une belle qualité de son, qui rend les voix ou les doigts souples; qui caressent l'archet sur les cordes; qui accoutument les nerfs ou les organes à des millions de mouvements, à un nombre infini d'inflexions et de nuances. C'est elle enfin qui ouvre la carrière à nos premiers élémens, qui nous rassure par degrés, nous aide à surmonter les obstacles, et nous sert de sureté écartée à travers d'immenses difficultés.

Je n'ai pas besoin d'en dire d'avantage pour faire apprécier ce voir de quelle importance je la crois. J'ajouterais seulement, que moi qui n'ai presque jamais étudié ces passages, j'ai — mais je n'ai cessé de l'exercer toutes les fois que j'ai voulu me faire entendre le moins mal possible; et que si je pouvais parvenir à faire une gamme parfaite, aussi parfaite que je l'auteur, je me croirais le premier violon du monde.

Il y a différentes manières de faire la gamme ou d'exercer des gammes. 1^{re} Sans inflexions, que je marquerai par deux lignes parallèles = pour signifier que le son de chaque note doit être commencé, continué et terminé avec le même degré de force.

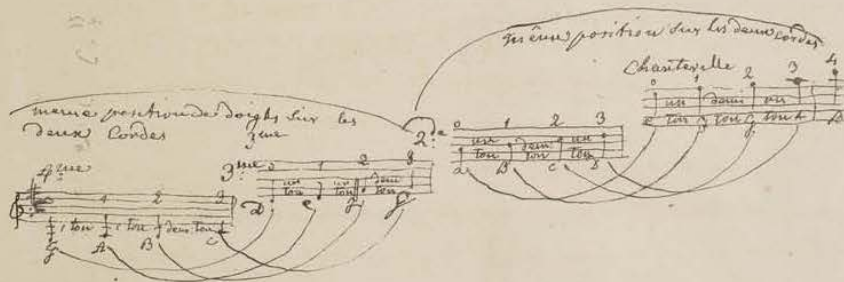
- 2.^o Commencant forte et finissant piano 
- 3.^o Commencant piano, crescendo et diminuendo 
- 4.^o Gamme dans les mêmes tons mais à toutes les positions possibles
- 5.^o A demi tons, ou semi tons, en observant les mêmes inflexions que dans les précédentes.
- 6.^o Avec un trille sur chaque note — mêmes inflexions.
- 7.^o Enfin, exercer le tout en différents modes, à différentes positions et à divers degrés de lenteur ou de vitesse.

Il est à observer cependant, que ce qui raffermir le plus et fait le plus de bien, c'est ~~ce sont les notes~~ ^{l'origine des sons,} extrêmement prolongés et soutenus. ce sont ceux là qui me font surger quelque fois.

Tout ceci, doit paraître presque impossible à exécuter à un tout à fait commençant; car, l'action seule de prendre l'instrument à la main, placer les doigts et tirer l'archet, doit lui rappeler les travaux d'Hercule! — Aussi, n'est-ce qu'à ceux gens déjà habiles à qui j'adresse mes réflexions dans ces articles.

Le but principal en commençant un instrument quelconque, doit être la justesse, ou plus proprement dit l'intonation. Les gammes qui vous feront atteindre plus facilement ce but, qui fixeront l'attention et les doigts de l'élève et qui en même temps lui donneront le moins de peine, est celle qu'on doit choisir dans les premières leçons, et les gammes de Sol, pour le Violon, remplissent mieux que toutes autres cet objet. Mieux que celles d'ut comme plusieurs l'imaginent. Voici pourquoi :

En Sol; — le premier et troisième doigt, restent à la même distance sur toutes les quatre cordes; tandis qu'en ut, il faut que le premier doigt fasse un mouvement vers le grand sur la chanterelle pour former le fa naturel. — De plus, en Sol, une fois les doigts arrangés sur la quatrième corde, restent à la même distance pour former les sons sur la troisième. Et ensuite, par un simple mouvement du second doigt, arrangés de nouveau sur le La, restent de même sur la chanterelle. De manière qu'on n'interrompt l'ordre ou la division qu'une seule fois, au lieu qu'en ut on est forcé de l'interrompre deux, comme on peut le voir par les figures suivantes :



Apéndice 2: Carta de Andrés Gaos dirigida a Jesús de Monasterio y fechada en Lugo el 9 de octubre de 1895 (Archivo del RCSMM, "Papeles de Monasterio" 3/545).

Cont^a 27 / Set^a 20
Excmo S. D. Jesús de Monasterio.
Vigo Julio 25 de 1890

Mi respetable y querido profesor:
Supongo haya V. recibido una misa, que he tenido el gusto de dirigirla desde Bruselas.

Durante el tiempo que estuve en esta capital, hice algunos estudios artísticos con Mr. Hsaije que es la figura mas saliente del Conservatorio y desempeña en él una clase igual a la de V.

Me aproximacion a dicho señor, que es sumamente amable, fue casual. Me prepararon una audicion en el referido Conservatorio, y entre otros profesores que me han colmado de elogios y favores, que atribuí a galantería, mas que a mis propios merecimientos, sobresalió Mr. Hsaije, quien me incitó con insistencia a que fuese a su casa. Una vez en ella y despues de haberme oído nuevamente, me dijo que, aun cuando no ejerce el profesorado mas que en el Conservatorio y no dispone de tiempo para dedicarlo a la enseñanza particular, haria una excepcion conmigo y tendria mucho gusto en que yo conociese algo de su repertorio (que es bastante extenso) a cuyo honor accedí.

Para satisfaccion de V. debo manifestarle que luego de haberme oído, y sin darme tiempo para decir

quien habia sido mi maestro, señalaron seguidamente a V. y con tal motivo, tuve ocasión de apreciar de cerca, la justicia que hacen, tanto a la personalidad artística de V., cuanto a sus excelentes obras de texto, adoptadas con preferencia en aquel centro.

Mr. Isaji, sigue las huellas de V. en cuanto, al conocimiento moderno de mas Salsa, incluso el de mayor importancia del de Tararati. Respecto a la escuela de Violin, no ha querido corregirme nada por encontrarla excelente, lo mismo le ha sucedido con las obras que V. me ha enseñado.

De aqui podria V. deducir lo orgulloso y agradecido que debo estar a V. Sin otra cosa de particular, vídase saludar a mi apreciable esposa e hijos y muy particularmente en nombre de mis padres, y V. cuenta siempre con el sincero cariño de mi

afecto y agradecido discípulo H

g. b. s. m.

Andrés Gao Beres

Apéndice 3: Notas manuscritas de Jesús de Monasterio del 2 de julio de 1888 realizadas durante la realización de las pruebas de oposición para profesor de violín (Archivo del RCSMM, "Papeles de Monasterio" 3/545).

Oposiciones a la plaza de profesor de violín 1888
Ejercicios del día 2^o de Julio de 1888 Do. No. 204 (12)

1^o = Plan de enseñanza de Hierro, muy ^{insuficiente} y desordenado.
Refutación de Góñi, muy razonada y juiciosa - Refutación de Hierro, completamente nula - Rectificaciones de Góñi, bien - H. de Hierro, sin fuerza ninguna.

2^o = Plan de enseñanza de Góñi, ^{bastante} bien entendido y metódico.
Refutación de Hierro, hizo algunas observaciones bastante justas encaminadas a probar que algunos años escolares están demasiado recargados de dificultad - Rectificaciones de Góñi bastante bien. H. de Hierro con poca fuerza.

3^o = Lección práctica de violín a un alumno ^{sin} conocimiento alguno del instrumento - Bastante bien.
H. de Hierro con un alumno de 4^o Año - Solo se ocupó de la buena colocación del arco y violín y nada respecto del fraseo y afinación.

4^o = Lección sin conocimientos = Góñi = Bien.
H. de Hierro con conocimientos = H. de Hierro hizo correcciones atinadas respecto del colorido y fraseo.

ARCHIVO REAL
CONSERVATORIO

Arbos

1º Concerto en sol menor de Max Bruch

El Solagro lo fue, ^{con gral} con excesiva lentitud y alterando ~~muchas~~ las indicaciones del autor respecto del matizado. Gran mecanismo hermoso brazo derecho, tono brillante, pero algo de frialdad, y poca expresión y en general ~~del cuerpo~~ ^{poca intimidad de vibración del violín y portante}

2º Conata... ^{sol menor} para violín solo por J. Bach

La ejecución respecto del mecanismo, admirablemente y con muy buen estilo, ~~pero~~ se bien no estoy conforme con algunos rallentandos que, en mi opinión, son ajenos al carácter de la Bach. La ejecución de Arbos es, en general, algo fría y amanerada.

Pieza de repente y transporte

= Hierro =

1ª Leyó bien en general, ^{a compás} y con buen instinto, aunque se equivocó en algunas notas.

2ª El transporte muy bien, tuvo muy pocas faltas.

= Goni =

1ª Repente - Leyó las notas con mas exactitud que Hierro, pero con menos intencion y caracter

2ª El transporte, perfectamente leído y accentuado.

= Banquer =

1ª Repente - Leyó regularmente las notas pero con poca intencion

2ª Transporte - Bastante bien

= Arbos =

1ª Repente. Perfectamente ^{interpretado} y con buen ^{carácter} sentido. ~~pero~~ ^{de la poca firmeza y exactitud en el ritmo}
Transportada - Muy bien.

Ejercicios del 3 de Julio
Piezas estudiadas.

Hierro

1º Fantasia de Faust de Sarasate

Mucha ejecución, tiene brillantez, bastante afinación y mucho corazón: algo precipitado y la postura no es buena. El tono bastante bueno.

2º Balada y Polonesa de Biamontemps, con brillantez y bastante buen estilo

Góni

1º Concerto de Mendelssohn. Bastante conexión y buen estilo, ^{aunque algo fue} buena afinación, ~~pero~~ naturalidad poco vigorosa, ~~pero~~ bastante y poca brillantez, buen mecanismo.

2º Nocturno de Chopin (en m b) Sarasate, muy bien afinado y bastante sentido, hizo bien las escalas glisadas. - La postura es bastante buena

Barquer

1º 7º Concerto de Beriot. Estilo pequeño poca afinación, poca expresión y poco tono: tiene el brazo algo ~~desgarbado~~

2º Adagio y Final del Concerto ^{en sol menor} de Max Brach sin ningún carácter ni estilo, ni afinación ni nada.
La postura regular.

5° = Plan de enseñanza de Banquer.
(Según la memoria como se la viere por 1ª vez)
(y destruyendo muchos de los nombres propios.)

Se limitó a decir que no formulaba ningún plan de enseñanza sino que estaba enteramente conforme con el adoptado por mí en este Conservatorio (pero sin detallarlo)

Refutación de Arbós. No pudo refutar al de Banquer porque realmente no le detalló.

Rectificaciones de Banquer, sin fundamento y el de Arbós, no tuvo ocasión de rebatirla.

6° = Plan de enseñanza de Arbós. Muy extenso bastante metódico y bien razonado.

Refutación de Banquer, sin ningún fundamento - Rectificaciones de Arbós, tampoco tuvo ocasión de hacerlas - Y el de Banquer, verdaderas salidas de pie de banco.

7° Banquer.
Lección sin conocimientos - Regular
Yd. con ellos - Regular

Arbós.
8° Lección sin conocimientos. Bien
Yd. con ellos. Hizo objeciones muy convenientes

Apéndice 4: Carta dirigida a Jesús de Monasterio (datada por éste como "recibida el 12 de julio de 1895" y firmada por "J. Ortega" (Archivo del RCSMM, "Papeles de Monasterio" 3/545).

(recibida el 2 Julio 1895) 3
545

Sr D. Jesus de Monasterio;

A terminado bajo su di-
reccion el curso mas ignominioso
y vergonzoso que se conoce desde
que existe el Conservatorio.

No puede ser otra cosa.
impuento V. en la direccion por
R. orden sin estar en aditudo
para ese cargo. la falta de co-
nocimientos y su excesivo amor
propio le hacen cometer un
cumulo de torperas impropias
de un caballero pueronovoso
comp V. era en otros tiempos.

Cometo V. un cin un
mero de parcialidades que le
iran V. minando tanto su
salud, como su posicion y bien
estar.

Y sin meterme en detalles
mas que una, de las mas no-

tadas por la opinion general.
sin renunciar mas adelante de
hacer un articulo digno del perio-
dico mas enemigo de Conservatorio.
1º Su conciencia de V. no le dice
nada sobre la provision para
Maestro de Composicion? no ve
V. las terribles consecuencias que
daran al traste con todo el Claus-
tro y con su cargo de Director.

Se apercibido en rectitud y
buenos sentimientos de V. por el
continuo trato con diversos caei-
ques que figuran en ese centro
en 1ª linea el 1º el Secretario,
que toma demasiados vuelos en
su cargo proponiendo hasta la
importancia que tiene el Cargo de
Director.

2º la notabilidad catalana que
como catalana, es burla hecha
de V. y de su amigo y mal con-

pero Esperanza.

3^o Gimeno. un memo sin facultades artisticas de ningun genero. pero que figura injustamente sin saber por que. mal amancebado.

4^o Arin. Sodomita de vicio y causa de un mal matrimonio.

5^o M. Gouzalet. encausado en una audiencia de navarra por atropello a una niña de siete años. origen de la separacion y mal estar de matrimonios como por ejemplo el Zimbalero del teatro Real.

Estos y otros profesores son los que figuran en 1^{er} termino alada de V. y son los que con su pen sus buenos sentimientos haciendole incurrir en torpezas tan grandes como las de sacar a concurso a un ~~blon~~ que sea figurar matriculado en

la enseñanza del instrumento,
obtiene el 1^{er} premio de música
clásica, esto no hay conciencia ni
reclamo que lo permita.

La de nombrar suplente de maes-
tro de Trombon aun ser mal
tocador sin saber ni solfeo ni
música de ningún género digalo
la oposición para la misma pla-
za.

La de distribuir los premios en los
concursos a capricho sin justicia
digalo la clase de Pinilla, mitad
1^{er} y mitad 2^{da} es conciencia esta
marido todas merecieron 1^{er} premio.

Siguiendo este camino y
con estos consejeros pronto caera
sobre el fango la reputación
de una de las figuras más nota-
bles en el arte. La de J. Jesus
de Monasterio. (Continuare)

ARCHIVO REAL
CONSERVATORIO

J. Ortega

Apéndice 5: Patente de BECKER, F. W. (1887). *Combined chin and shoulder rest for violins*, U.S. Patent n. 360,408. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.

(No Model.)

F. L. BECKER.

COMBINED CHIN AND SHOULDER REST FOR VIOLINS.

No. 360,408.

Patented Apr. 5, 1887.

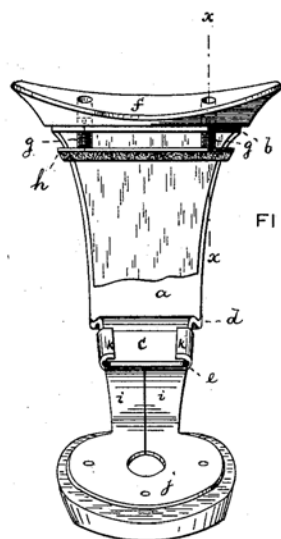


FIG. 1

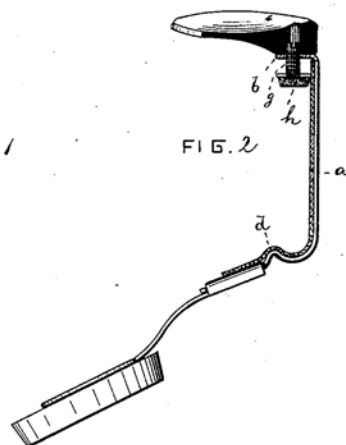


FIG. 2

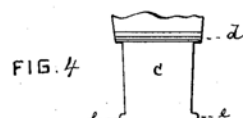


FIG. 3

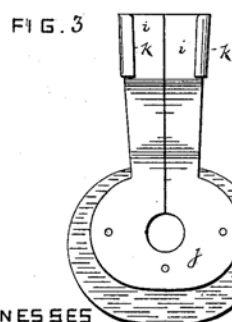


FIG. 4

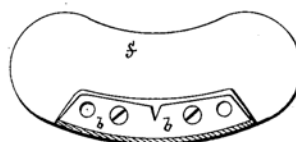


FIG. 5

WITNESSES

Wm. A. Howe
Alfred Joughmans

INVENTOR

F. L. Becker
by his attorneys
Reider & Briscoe

N. PETERS, Photo-Lithographer, Washington, D. C.

UNITED STATES PATENT OFFICE.

FRANCIS L. BECKER, OF NEW YORK, N. Y.

COMBINED CHIN AND SHOULDER REST FOR VIOLINS.

SPECIFICATION forming part of Letters Patent No. 360,408, dated April 5, 1887.

Application filed February 9, 1887. Serial No. 227,617. (No model.)

To all whom it may concern:

Be it known that I, FRANCIS L. BECKER, a citizen of the United States, residing at New York, in the county and State of New York, have invented a new and Improved Combined Chin and Shoulder Rest for Violins, of which the following is a specification.

This invention relates to a violin chin-rest to which is detachably secured a shoulder-rest. The chin-rest is provided with an adjustable clamp-plate, by means of which the rest may be adapted to violins of different sizes. The shoulder-rest has spring-arms that embrace a tongue depending from the chin-rest.

The invention consists in the various features of improvements, hereinafter more fully pointed out.

In the accompanying drawings, Figure 1 is a front view of my improved combined violin chin and shoulder rest. Fig. 2 is a sectional side view on line *x x*, Fig. 1. Fig. 3 is a detail view of the shoulder-rest detached. Fig. 4 is a detail view of the end of tongue *c*. Fig. 5 is a bottom view of plate *f*.

The letter *a* represents a plate of metal bent over at the upper edge to form flange *b*, and terminating at its lower end in an inclined tongue, *c*, which has a bead, *d*, at its top and laterally-projecting lugs *e* at its bottom.

To the flange *b* there is secured in suitable manner the chin-rest plate proper, *f*. This plate, as well as the flange *b*, is perforated at two places, the perforations being internally screw-threaded for the reception of the countersunk screws *g*, that pass into a cushioned clamp-plate, *h*. The screws have upset ends, and thus constitute supports from which the clamp-plate is suspended. By turning the screws *g* to the right or left, the clamp-plate *h*

may be lowered or raised, and thus the distance between such plate and the bead *d* may be diminished or increased. The adjustment is so made as to correspond to the thickness of the violin to which the rest is to be applied.

The tongue *c* is embraced by the flanged up-
per ends of two spring-arms, *i*, joined to a common ring-shaped cushioned shoulder-plate, *j*, the whole constituting the shoulder-rest. The spring-arms will have a tendency to bear with their flanges *k* against the edges of tongue *c*, and to thus secure the shoulder-rest to the chin-rest. The lugs *e* will prevent the parts from becoming automatically detached.

If the shoulder-rest is to be removed, it is drawn down, and the spring-arms *i* in spreading will cause the flanges *k* to clear the lugs *e*.

What I claim is—

1. The combination of plate *a*, having tongue *c* and flange *b*, with the perforated chin-rest *f*, secured to such flange, and with the adjustable clamp-plate *h*, suspended from the chin-rest *f* by countersunk screws *g*, having upset ends for engagement with said clamp-plate, substantially as described.

2. The combination of plate *a*, carrying chin-rest *f* and tongue *c*, with the shoulder-rest composed of plate *j* and spring-arms *i*, having flanges *k*, that are adapted to embrace tongue *c*, substantially as specified.

3. The combination of plate *a*, having chin-rest *f*, adjustable clamp-plate *h*, and tongue *c*, that has bead *d* and lugs *e*, with a spring shoulder-rest adapted to embrace tongue *c*, substantially as described.

FRANCIS L. BECKER.

Witnesses:

F. V. BRIESEN,
HENRY E. ROEDER.

Apéndice 6: Patente de BECKER, F. W. (1904). *Combined chin and shoulder rest for violins*, U.S. Patent n. 775,792. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.

No. 775,792.

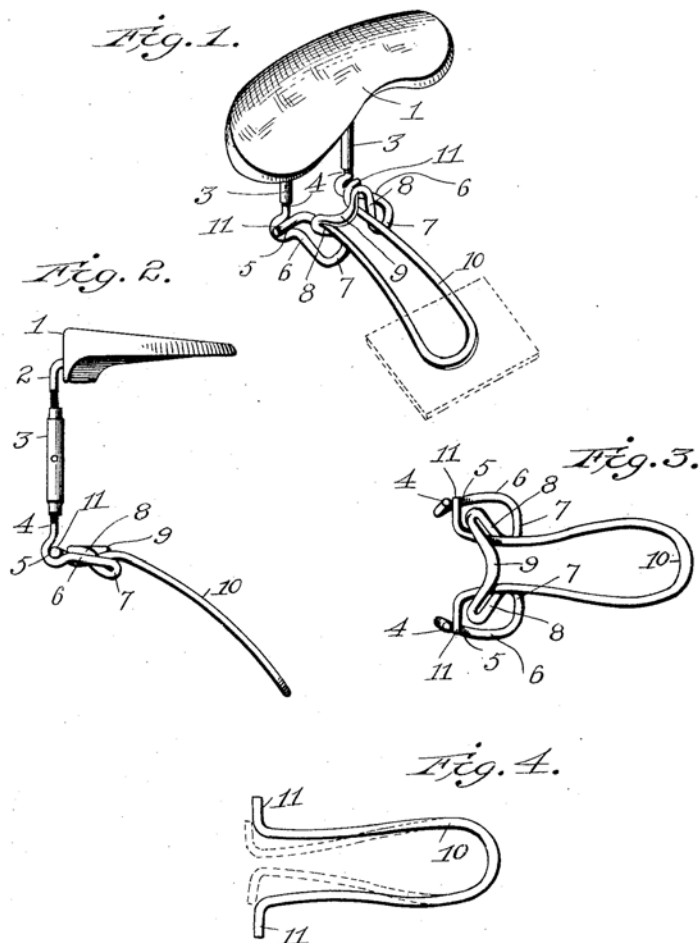
PATENTED NOV. 22, 1904.

F. W. BECKER.

COMBINED CHIN AND SHOULDER REST FOR VIOLINS.

APPLICATION FILED MAR. 18, 1904.

NO MODEL.



Witnesses

Edwin L. Yewell
H. B. S. Co. for

Inventor

Friedrich W. Becker

by Percy B. Hillis

Attorney

UNITED STATES PATENT OFFICE.

FREDERICK W. BECKER, OF NEW YORK, N. Y., ASSIGNOR, BY DIRECT
AND MESNE ASSIGNMENTS, TO MARIA ANTONIA BECKER, OF NEW
YORK, N. Y.

COMBINED CHIN AND SHOULDER REST FOR VIOLINS.

SPECIFICATION forming part of Letters Patent No. 775,792, dated November 22, 1904.

Application filed March 18, 1904. Serial No. 198,873. (No model.)

To all whom it may concern:

Be it known that I, FREDERICK W. BECKER, a citizen of the United States, residing in the borough of Manhattan, city of New York, and State of New York, have invented new and useful Improvements in Combined Chin and Shoulder Rests for Violins, of which the following is a specification.

My invention relates to combined chin and shoulder rests for violins, and has for its object to provide an improved means for connecting said shoulder-rest with the chin-rest, combining simplicity in structure and operation and economy in cost. This object I accomplish in the manner and by the means hereinafter described and claimed, reference being had to the accompanying drawings, in which—

Figure 1 is a perspective of a combined chin and shoulder rest embodying my improved construction. Fig. 2 is a side elevation of the same. Fig. 3 is a plan view of the shoulder-rest connected with the base of the chin-rest, the chin-rest being removed. Fig. 4 is a detail view of the shoulder-rest.

Similar numerals of reference denote corresponding parts in the several views.

In the said drawings the reference-numeral 1 denotes the chin-rest plate proper, to which are attached two vertical posts 2, screw-threaded at their lower ends to engage sleeves 3, that are in turn in screw-threaded engagement with the oppositely-screw-threaded upper ends 4 of the base of the chin-rest. The construction of this portion of the device being old and well known, no further description of its parts is deemed necessary.

The base of the chin-rest is formed entirely of wire, as follows: Below the portions 4 are formed the seats 5, the wire being then extended forward horizontally at 6, then bent inward and downward at 7, then back again and upwardly at 8, and finally bent abruptly inward and merging in the transverse portion 9, formed in an arc projecting forwardly.

The shoulder-rest 10 is composed of wire bent into approximately U shape and having the outwardly-projecting ends 11.

To assemble the parts, the ends of shoulder-rest 10 are pressed toward each other, as shown

in dotted lines in Fig. 4, and the ends 11 thereof inserted into the seats 5, care being taken to have the side arms of the same engage above that portion of the base of the chin-rest located between the parts 7 and 8 thereof, the result being that when released the resiliency of the arms of the shoulder-rest will cause an engagement of the ends 11 with seats 5 and will cause the side arms of said shoulder-rest to underlie the transverse part 9 and overlie the portions 7, thus firmly locking said shoulder-rest in fixed relation to the base of the chin-rest.

The arms of the shoulder-rest may be bent downward at a point in advance of its engagement with the base of the chin-rest to give the proper angle to said shoulder-rest, and the forwardly-projecting loop thereof may be flattened and, if desired, apertured to receive pins for attaching thereto a suitable pad, as shown at 12 in Fig. 1. So, also, the top of part 9 of the chin-rest base may be suitably flattened for a similar purpose.

Having thus described my invention, what I claim as new, and desire to secure by Letters Patent, is—

1. The combination with a violin chin-rest, and its base, the latter formed of wire, of a shoulder-rest also formed of wire, said base and shoulder-rest being suitably shaped to permit a detachable spring engagement between them that will maintain a fixed relation therebetween when assembled.

2. The combination with a violin chin-rest, and its base, the latter formed of wire shaped to provide two seats and upper and under stops in advance of said seats, of a shoulder-rest also formed of wire and having resilient arms and bent ends carried thereby and adapted to engage the seats in the chin-rest base, the arms of said shoulder-rest adapted to engage between the upper and under stops when said seats and ends are engaged.

In testimony whereof I have hereunto set my hand in the presence of two subscribing witnesses.

FREDERICK W. BECKER.

Witnesses:

ROBT. McCASTLINE,
ALFRED R. PERRIN.

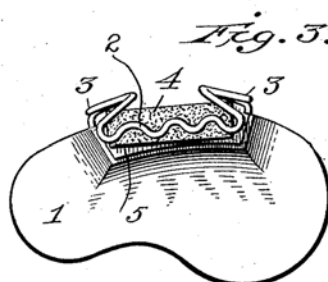
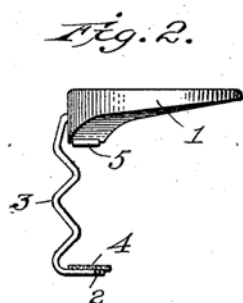
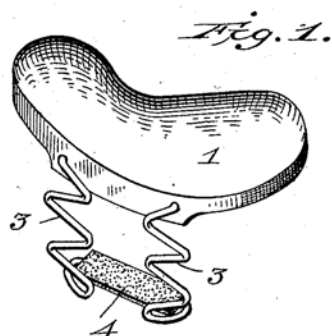
Apéndice 7: Patente de BECKER, F. W. (1904). *Violin chin-rest*, U.S. Patent n. 775,465. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.

No. 775,465.

PATENTED NOV. 22, 1904.

F. W. BECKER.
VIOLIN CHIN REST.
APPLICATION FILED MAR. 18, 1904.

NO MODEL.



Witnesses

Edwin L. Yewell
Wm. Angus Jr.

Inventor
Frederick W. Becker
by Percy B. Hella
Attorney

UNITED STATES PATENT OFFICE.

FREDERICK W. BECKER, OF NEW YORK, N. Y., ASSIGNOR, BY DIRECT
AND MESNE ASSIGNMENTS, TO MARIA ANTONIA BECKER, OF NEW
YORK, N. Y.

VIOLIN CHIN-REST.

SPECIFICATION forming part of Letters Patent No. 775,465, dated November 22, 1904.

Application filed March 18, 1904. Serial No. 198,870. (No model.)

To all whom it may concern:

Be it known that I, FREDERICK W. BECKER, a citizen of the United States, residing in the borough of Manhattan, in the city of New York, State of New York, have invented new and useful Improvements in Violin Chin-Rests, of which the following is a specification.

My invention relates to chin-rests for violins, and has for its object to provide an improved and simplified means for clamping the same in position on the violin. This object I accomplish in the manner and by the means hereinafter described and claimed, reference being had to the accompanying drawings, in which—

Figure 1 is a perspective view of a violin chin-rest embodying my improved construction. Fig. 2 is a side elevation of the same. Fig. 3 is an inverted plan view of the same.

Similar numerals of reference denote corresponding parts in the several views.

In the said drawings the reference-numeral 1 denotes the chin-rest plate proper, the same being of the usual construction and configuration. The clamp for said chin-rest consists of a single piece of resilient wire having its central portion 2, forming the base of the clamp, bent into wave form and lying parallel with the under side of the chin-rest 1. Said wire extends upward from said base in two arms 3, bent in zigzag form to afford the necessary spring resistance, and have their upper ends embedded in or otherwise fixed to the back of the chin-rest plate 1.

The base 2 of the clamp is preferably flattened, as shown at Fig. 2, to provide a better support for a pad 4, attached thereto and operating in connection with the pad 5 on the under side of the chin-rest plate to prevent injury to the violin.

In use the chin-rest plate 1 and base 2 are sprung over and under the edge of the violin, the arms 3 affording the necessary resiliency

to permit this engagement and at the same time to retain the parts in their adjusted position.

While I have illustrated the arms 3 as bent in zigzag form to provide the necessary clamping power, I do not wish to limit myself to any particular configuration for said arms, as my invention contemplates, broadly, any configuration that will provide the necessary clamping result.

Having thus described my invention, what I claim as new, and desire to secure by Letters Patent, is—

1. A violin chin-rest, consisting of the chin-rest plate, and its clamping member, the latter formed of a single piece of material possessing the necessary resiliency to detachably retain said parts in their adjusted position on the violin.

2. In a violin chin-rest, the combination with the chin-rest plate, and its clamping-base, of spring-arms uniting said plate and base and formed in one piece.

3. In a violin chin-rest, the combination with the chin-rest plate, of a clamping-base and connecting-arms formed in one piece, said arms shaped to provide the necessary spring resistance to clamp the parts to the violin.

4. In a violin chin-rest, the combination with the chin-rest plate, of a clamping-base and connecting-arms formed of a single piece of wire bent at the base portion in a form suitable to support a pad and shaped in its connecting-arm portion to provide the necessary spring resistance to clamp the parts to the violin.

In testimony whereof I have hereunto set my hand in the presence of two subscribing witnesses.

FREDERICK W. BECKER.

Witnesses:

ALFRED R. PERRIN,
ROBT. McCASTLINE.

Apéndice 8: Patente de BECKER, F. W. (1907). *Violin chin-rest plate*, U.S. Patent n. 849,961. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.

No. 849,961.

PATENTED APR. 9, 1907.

F. W. BECKER.
VIOLIN CHIN REST PLATE.
APPLICATION FILED MAR. 3, 1906.

Fig. 1.

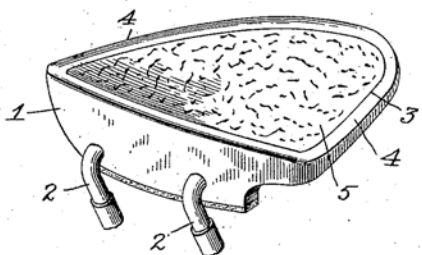


Fig. 2.

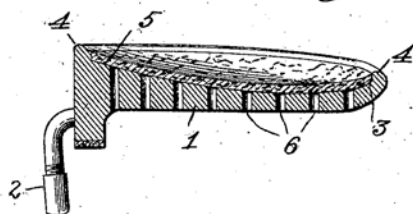
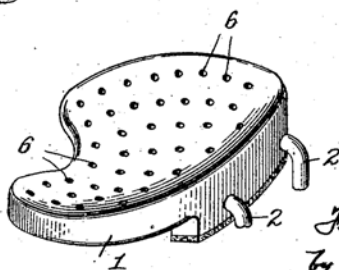


Fig. 3.



Witnesses
Edwin L. Jewell
J. M. Copenhagen,

Inventor.

Frederick W. Becker
by Percy B. Hills
Attorney

UNITED STATES PATENT OFFICE.

FREDERICK W. BECKER, OF NEW YORK, N. Y.

VIOLIN CHIN-REST PLATE.

No. 849,961.

Specification of Letters Patent.

Patented April 9, 1907.

Application filed March 3, 1906. Serial No. 304,005.

To all whom it may concern:

Be it known that I, FREDERICK W. BECKER, a citizen of the United States, residing in the borough of Manhattan, city of New York, State of New York, have invented new and useful Improvements in Violin Chin-Rest Plates, of which the following is a specification.

My invention relates to chin-rests for violins, and has for its objects, first, to provide an improved construction of the same whereby a porous absorbent antislipping surface will be presented to the chin of the user, and, secondly, to provide means for ventilating said plate. These objects I accomplish in the manner and by the means hereinafter described and claimed, reference being had to the accompanying drawings, in which—

Figure 1 is a perspective view of a violin chin-rest plate embodying my improved construction. Fig. 2 is a central vertical sectional view of the same. Fig. 3 is a perspective view of a slightly-modified construction.

Similar numerals of reference denote corresponding parts in the several views.

In the said drawings, referring more particularly to Figs. 1 and 2, the reference-numeral 1 denotes the chin-rest plate proper, the same having attached thereto in the usual manner any suitable clamping means 2, the latter being shown broken away. The upper surface of said chin-rest plate 1 is suitably concaved, as shown, to fit the configuration of the chin of the user and is recessed at 3 throughout said surface and to within about one-eighth of an inch of the edge thereof, leaving an annular rim 4, as shown. Seated within this recess 3 is a layer 5 of moisture-absorbent antislipping material, preferably cork, the same being of a thickness to lie flush with edge 4, thus forming a smooth un-

broken top surface. The whole body of said chin-rest plate lying beneath said layer 5 is provided with a series of small apertures or holes 6, as shown in Fig. 2.

From the above description it will be understood that the layer 5 not only provides a moisture-absorbent surface for the chin of the user, but also provides a slightly-yielding antislipping surface, while the apertures 6 serve to ventilate the under side of said layer 5 without in any way interfering with its functions.

In Fig. 3 I have illustrated a modified construction wherein the recess 3 and layer 5 are dispensed with, the apertures or holes 6 alone being employed. With this construction the apertures or holes 6 serve not only to prevent slipping, but also act to admit air to the chin of the user.

Having thus described my invention, what I claim as new, and desire to secure by Letters Patent, is—

1. A violin chin-rest plate, embodying a body portion having a plurality of apertures therethrough from top to bottom, and a covering of yielding absorbent antislipping material on the upper surface of said body portion.

2. A violin chin-rest plate, embodying a body portion having its upper surface recessed and having a plurality of apertures through said recessed portion, and a layer of yielding absorbent antislipping material fixed in and filling said recess.

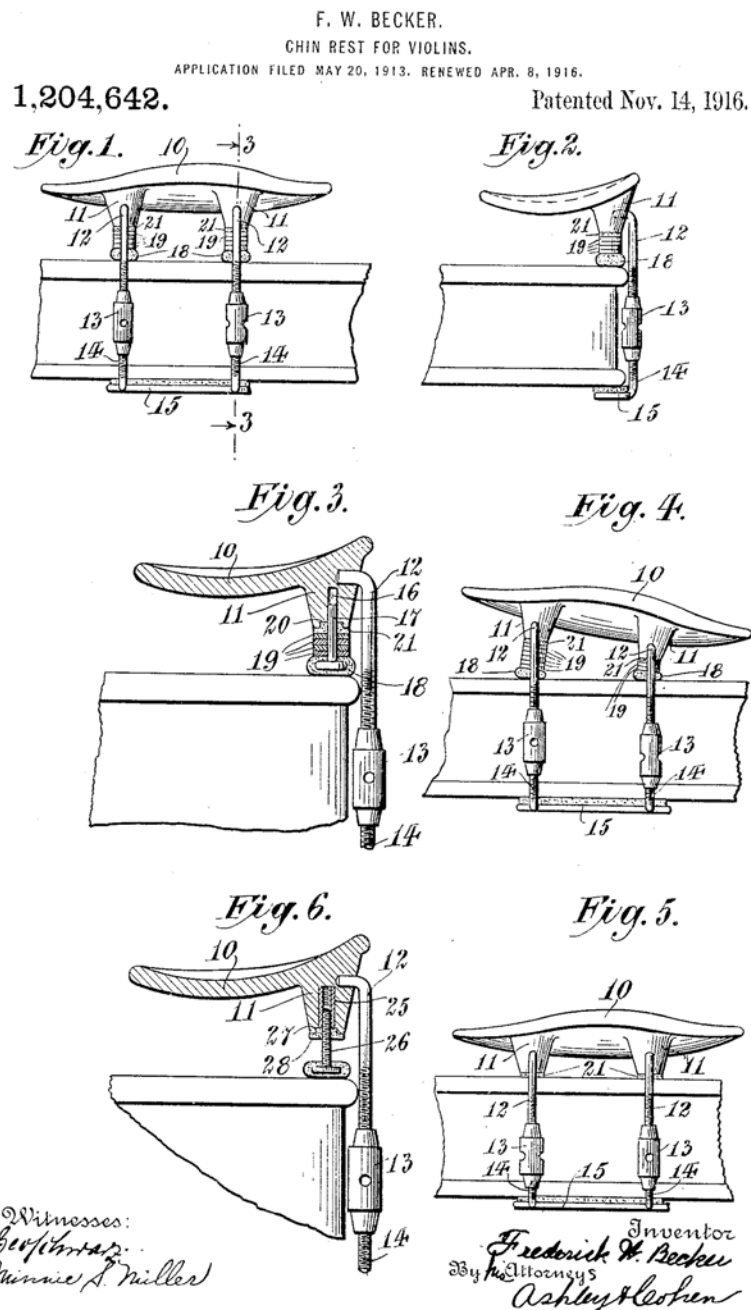
In testimony whereof I have hereunto set my hand in the presence of two subscribing witnesses.

FREDERICK W. BECKER.

Witnesses:

WILLIAM MERGARDT,
LOUIS WIPLITZHAUSER.

Apéndice 9: Patente de BECKER, F. W. (1916). *Chin-rest for violins*, U.S. Patent n. 1,204,642. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.



UNITED STATES PATENT OFFICE.

FREDERICK W. BECKER, OF NEW YORK, N. Y.

CHIN-REST FOR VIOLINS.

1,204,642.

Specification of Letters Patent.

Patented Nov. 14, 1916.

Application filed May 20, 1913, Serial No. 768,726. Renewed April 8, 1916. Serial No. 90,000.

To all whom it may concern:

Be it known that I, FREDERICK W. BECKER, a citizen of the United States, and a resident of New York city, borough of Manhattan, in the county of New York and State of New York, have invented certain new and useful Improvements in Chin-Rests for Violins, of which the following is a specification.

This invention relates to chin rests used on violins and similar musical instruments.

The principal object of the present invention is to provide a chin rest of light construction which is adjustable to suit the convenience of the player.

Another object is to provide a construction which may be securely clamped to the violin or other instrument to which it is applied.

In carrying out my invention I form the chin plate with two spaced, preferably tapering, feet, in which are secured the threaded rods engaged by the usual turnbuckles. To the bottom of these feet may be attached by suitable means any desired number of washers or other spacing members, the number of which may be varied to regulate the height and the angularity of the chin plate. The latter is thus adjustably supported at two spaced points, assuring a firm clamping action and at the same time forming a construction which is extremely light.

Further objects and advantages will more fully appear from the detailed description, and the features of novelty in construction and combination of parts will be particularly pointed out in the claims.

In the drawing illustrating this invention, Figure 1 is an elevation and Fig. 2 is a side view of my improved chin rest shown as clamped to the sound box of a violin. Fig. 3 is a section taken along line 3-3 of Fig. 1. Fig. 4 is an elevation illustrating the chin plate adjusted at an angle to the sound box of the violin. Fig. 5 is an elevation illustrating the chin rest adjusted at its lowest position with the pins and all the washers removed. Fig. 6 is a sectional elevation illustrating a modified form of adjustment.

Referring in detail to Figs. 1 to 5, the chin plate 10 is of substantially a uniform thickness and has projecting from its base two preferably conical shaped feet 11, in which are secured the threaded rods 12, the latter having mounted thereon the turnbuckles 13,

which also engage the threaded rods 14 fixed to the bottom plate or jaw 15. The feet 11 are each formed with a socket 16 in which is inserted a pin 17 provided with a padded head 18. Between this head and the base of the foot are mounted upon the pin a plurality of washers 19, the number of which may be varied to secure the desired adjustment of the chin plate with respect to the sound box. The base of each foot is also formed preferably with a countersunk recess 20, in which is fixed a pad of felt or other suitable material 21. Thus for the lowest adjustment of the chin plate the pin 17 and all the washers may be removed, and the feet may then rest directly upon the top of the sound box, as illustrated in Fig. 5.

In Fig. 4 an adjustment is shown wherein the chin plate 10 may be disposed at an angle with reference to the sound box, the number of the washers upon the pin 17 being varied to secure the desired angularity.

In the modified form illustrated in Fig. 6, the feet 11 have sockets in the bases thereof, in which are attached internally threaded bushings 25. Threaded pins 26 engage the threaded bushings and are adjustable to any required degree to vary the height and angularity of the chin plate. The base of each foot is also formed with a countersunk recess 27, in which is attached the pad 28 for engaging the sound box at the lowest adjustment of the chin plate, at which time the pins are removed, as in the other form described.

It will thus be seen that I have provided a chin rest which is extremely light in construction, inasmuch as the plate itself may be comparatively thin, while the threaded rods and the adjusting pins are secured in the two comparatively small feet projecting from the bottom of the plate. By the tapered formation of the feet a maximum strength is obtained with a minimum amount of material. Moreover, by clamping the chin rest to the sound box at two spaced points a more certain and efficient clamping action is obtained.

Having thus described my invention, I claim as new and desire to secure by Letters Patent:

1. A chin rest for musical instruments, comprising a chin plate of substantially uniform thickness, and a pair of spaced feet projecting from the bottom thereof, each provided with a longitudinal socket, pins

each having a padded head held in said sockets, rods attached to said feet, and means engaging said rods for clamping said feet against the sound box of the instrument.

5 2. A chin rest for musical instruments, comprising a chin plate of substantially uniform thickness, and a pair of spaced conical feet projecting from the bottom thereof, each provided with a longitudinal socket,
10 pins each having a padded head held in said sockets, rods pivotally engaging said feet, and means engaging said rods for clamping said feet against the sound box of the instrument.

15 3. A chin rest for musical instruments, comprising a chin plate of substantially uniform thickness, and a pair of spaced feet projecting from the bottom thereof, said feet having countersunk recesses in the base thereof, pads secured in said recesses, rods
20 attached to said feet, means engaging said rods for clamping said feet against the sound box of the instrument, and for raising the chin plate vertically and tilting the same obliquely, washers for insertion between the pads and sound box to increase
25 the height of the feet, and means to render the built-up feet rigid and proof against lateral stress.

30 4. A chin rest for musical instruments, comprising a chin plate of substantially uniform thickness provided with spaced feet projecting from the bottom thereof, there being a socket in each foot, a pin having
35 a padded head adjustably mounted within the socket, the head thereof being adapted to

contact the top of the sound box, rods secured to the feet, and means engaging the rods for clamping the plate to the sound box.

40 5. A chin rest for musical instruments, comprising a chin plate of substantially uniform thickness provided with spaced feet projecting from the bottom thereof, there being a socket in each foot, a pin having
45 a padded head adjustably mounted within the socket, the head thereof being adapted to contact the top of the sound box, a plurality of washers mounted on the pin, rods secured to the feet, and means engaging the
50 rods for clamping the plate to the sound box.

6. A chin plate consisting of a plate having a substantially uniform thickness and shaped to accommodate the chin of a person,
55 a pair of spaced tapered feet projecting from the bottom thereof provided with a longitudinal socket adapted to be clamped to the sound box of a musical instrument, pins each having a padded head held in said
60 socket and readily operable adjusting means whereby the chin plate may be both raised vertically and tilted angularly, said means serving also to clamp the chin plate to the
65 sound box.

Signed at New York city, in the county of New York, and State of New York, this 15th day of May, A. D. 1913.

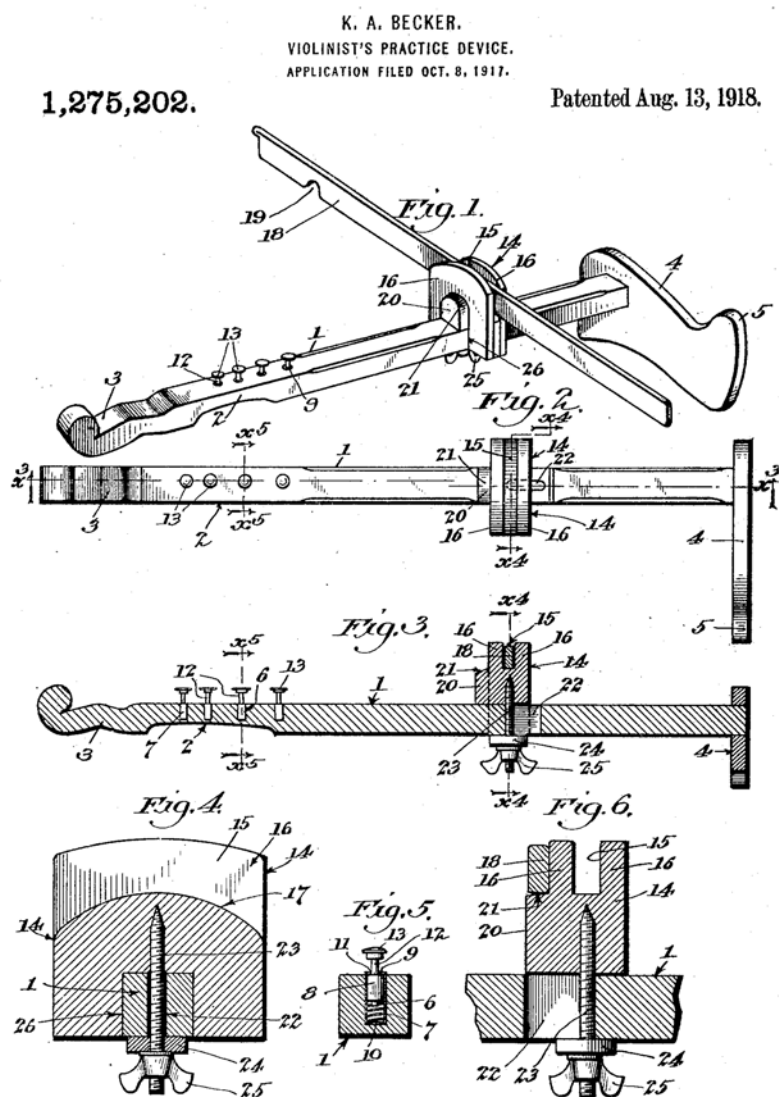
FREDERICK W. BECKER.

Witnesses:

MINNIE S. MILLER,
SYLVIA L. STORTL.

Copies of this patent may be obtained for five cents each, by addressing the "Commissioner of Patents, Washington, D. C."

Apéndice 10: Patente de BECKER, F. W. (1918). *Violinist's Practise Device*, U. S. Patent n. 1,275,202. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.



Witnesses:
Edw. A. Altier,
Chas. J. Guss,

Inventor:
Hart A. Becker,
By *Fredrick J. Hyman,*
Attorney

UNITED STATES PATENT OFFICE.

KARL A. BECKER, OF LOS ANGELES, CALIFORNIA.

VIOLINIST'S PRACTICE DEVICE.

1,275,202.

Specification of Letters Patent. Patented Aug. 13, 1918.

Application filed October 8, 1917. Serial No. 195,250.

To all whom it may concern:

Be it known that I, KARL A. BECKER, a citizen of Switzerland, having declared my intention of becoming a citizen of the United States, residing at Los Angeles, in the county of Los Angeles and State of California, have invented a new and useful Violinist's Practice Device, of which the following is a specification.

This invention relates to devices of the character designed to aid violin students in learning to properly hold the violin and to properly manipulate the bow thereof.

An object of the invention is to produce a device in which the position and manipulation of the bow may be caused to exactly correspond with the correct position and manipulation thereof in the playing of a violin.

Another object is to afford means for the strengthening of the muscles of the fingers used in stopping.

Another object is to make provision for both a positive guiding and a non-positive guiding of the bow. By "positive guiding" is meant the constraining of the bow on three sides during the bowing operation, and by "non-positive guiding" is meant the constraining of the bow on two sides only during the bowing operation. When the bow is constrained on but two sides, if it be not moved accurately at right angles to the body of the device, it will slip off of the guiding means. The positive guiding prevents mistakes in the bowing and the non-positive guiding permits mistakes to be made in the bowing but reveals that the mistake is made.

Other objects and advantages will appear in the subjoined detail description.

The accompanying drawings illustrate the invention:

Figure 1 is a perspective view of a device embodying the invention.

Fig. 2 is a plan view of Fig. 1, omitting the bow.

Fig. 3 is a longitudinal sectional view on line indicated by x^3-x^3 , Fig. 2, the bow also being shown in section in one of its bowing positions.

Fig. 4 is a sectional elevation on line indicated by x^4-x^4 , Fig. 3.

Fig. 5 is a sectional elevation on line indicated by x^5-x^5 , Fig. 3.

Fig. 6 is a fragmental sectional detail of the bow guide, bow, and a fragment of the body, said bow guide and bow being differently positioned than in Fig. 3.

The invention comprises a substantially straight bar forming a body 1, a neck 2, and a head 3 joined to said body by the neck. The neck and head 2, 3 are of the same shape as the neck and head of the usual violin. At the end of the body 1 opposite its connection with the neck 2 is a chin rest 4 formed, in the instance shown, by a flat member extending substantially at right angles from the body. The chin rest 4 is provided along its upper end at the outer end thereof with an upwardly extending rounded shoulder 5 adapted to fit against the left-hand side of the jaw of the violin student using the device. The chin rest 4 together with its shoulder 5 thus forms a guide whereby correct positioning of the inner end of the instrument is insured.

The neck 2 may, if desired, be provided with recesses 6 in which are seated cylinders 7 containing plungers 8, said plungers normally being pressed upward against the outer ends 9 of the cylinders by springs 10 inserted between the bottoms of the recesses and said plungers. The plungers 8 are sufficiently long to obtain good bearing in the cylinders so as to work smoothly. The ends 9 of the cylinders are provided with perforations 11 through which extend stems 12 connected to the plungers 8, the outer ends of said stems being provided with knobs 13. Thus the plungers 8, stems 12 and knobs 13 together constitute yieldingly mounted keys. There are preferably four keys, one for each of the four fingers of the left hand of the violin student using the device. When the device is in use, it is clear that the operation of the keys against the pressure of the springs 10 will develop the muscles of the fingers used in stopping when playing a violin. These keys are so arranged that they represent certain playing positions of the fingers of the left hand so that in effect they form guides for said fingers for the correct positioning of the fingers to obtain certain notes from a violin.

Mounted on the body 1 is a bow guide indicated in general at 14 and provided in its upper portion with a slot 15 extending trans-

versely of the body, the slot being formed between side walls 16 of the guide. The bottom of the slot 15 may be convex from end to end as shown at 17 in Fig. 4, the curvature substantially corresponding to that of the bridge of a violin so that certain points on the slot bottom 17 will exactly correspond to the various positions of the strings of a violin relative to the chin and left hand of the student using the instrument, and this is insured by the fact that the bottom 17 of the slot is above the level of the upper face of the body.

The slot 15 is adapted to receive a bow 18 which may be in the form of a flat rod or stick slightly thinner than the width of the slot so that the bow can be freely moved endwise in the slot without binding when it is moved parallel to the side walls 16. It is clear that if the bow is not moved endwise in exact parallelism with the wall 16 friction will arise between said bow and side walls so that the bow can only be moved with difficulty. Preferably a thumb notch 19 is provided in one edge near one end of the bow.

Preferably there projects a shoulder 20 from that side of the bow guide 14 turned toward the head 3, and the upper edge 21 of said shoulder is preferably convex transversely of the body 1 similar to the bottom 7 of the slot 15. Preferably also the edge 21 of the shoulder slopes downward and outward, as clearly shown in Fig. 6.

The bow guide would be useful, even though stationarily mounted on the body 1, but in order that desirable adjustments of the bow guide may be made, the body may be provided with a slot 22 extending lengthwise of the body, and a clamping screw 23 extends through said slot and is screw-threaded into the bow guide 14. On the screw 23 is a washer 24 adapted to be pressed into engagement with the under face of the body 1 by a thumb nut 25 on the outer end of the screw 23. The slot 22 is preferably of such length that when the screw 23 rests against the forward end of the slot which thus forms a stop, as in Fig. 4, the position of the bow 18 in the slot 15 relative to the body 1 will exactly coincide with the position of said bow when the screw 23 engages the rear end of the slot 22 and the bow rests on the boss 20, as in Fig. 6. The bottom of the bow guide 14 is provided with a groove 26 to fit the body.

In practical use the violin student will place the instrument in position with the upper edge of the chin rest 4 beneath the chin and the shoulder 5 thereof against the left-hand side of his jaw and he will grasp the neck 2 in the left hand, placing the ends of the fingers on the keys. Assuming that the bow guide 14 is in the position shown in Figs. 2 and 3, he will grasp the bow with

the right-hand, placing his thumb in the notch 19, and he will move the bow endwise in the slot 15 and will manipulate the bow in the manner customary in playing a violin.

When the student has acquired facility in bowing in the slot 15 and can move the bow endwise with perfect freedom so that no binding of the bow in the slot occurs, the thumb screw 25 will be loosened and the bow guide 14 shifted to the position shown in Fig. 6. The student will then place the bow on the shoulder 20 and manipulate the bow as before. It is noted that in this last bowing position, if the bow be not operated substantially parallel to the wall 16 the bow cannot be held on the shoulder 20. It is also noted that owing to the slanting edge of the shoulder, it is necessary for the student to constantly press the bow toward the wall 16 so as to prevent it sliding down the inclined edge and off of the shoulder.

Thus it is clear that when the bow is in the slot 15 it will be positively guided by the walls 16, and that when the bow rests on the shoulder 20 it will be non-positively guided, that is to say, as long as it is moved correctly it will stay on the shoulder but when it slips from the shoulder such slipping will indicate to the student that he is not moving the bow correctly.

I claim:

1. A violinist's practice device comprising a body, a neck connected with said body, a bow guide projecting up from the body and provided with a slot extending transversely of the body, the bottom of the slot being above the level of the upper face of the body and being curved like the upper edge of a violin bridge, and a bow fitted to work in said slot.

2. A violinist's practice device comprising a body, a neck connected with said body, and a member projecting up from the body and provided with a shoulder on one side adapted to support a bow.

3. A violinist's practice device comprising a body, a neck connected with said body, a bow guide projecting up from the body and shiftably mounted thereon and curved like the upper edge of a violin bridge, means to hold the bow guide against shifting, and a bow fitted to work in the bow guide.

4. A violinist's practice device comprising a body, a neck connected with said body, a member projecting up from the body and shiftably mounted thereon and provided with a slot and with a shoulder, and means to hold the bow guide in different positions along the body so that a bow can be used in the slot or on the shoulder when the slot and shoulder occupy the same positions relative to the violinist's shoulder as he uses the device.

5. A violinist's practice device comprising a body, a neck connected with said body,

a bow, a guide on the body for the bow, and yieldingly mounted keys in the neck for the stopping fingers of the student.

6. A violinist's practice device comprising
5 a body, a neck connected with said body, and a member projecting from the body and having a shoulder on one side thereof, the upper edge of said shoulder being a slant

downward and outward and said shoulder being adapted to support a bow.

Signed at Los Angeles, California, this
1st day of October, 1917.

KARL A. BECKER.

Witnesses:

GEORGE H. HILES,
L. BELLE WEAVER.

Copies of this patent may be obtained for five cents each, by addressing the "Commissioner of Patents,
Washington, D. C."

Apéndice 11: Carta de Manuel Quiroga al Presidente de la Junta de Pensiones para el extranjero fechada el 23 de marzo de 1910 (Junta de Ampliación de Estudios, JAE pp. 119-135).

B.7849.014*



Yo Sr. Presidente de la Junta de Pensiones p. el extranjero.

Manuel Quiroga Leizaola
de Trece años de edad vecino de esta Capital a V. S. expone:

Que cursando al estudio del violín desde los nueve años ha conseguido llegar al grado de acólito á que se refiere en los documentos que acompañan á la presente instancia; y que es opinión y repetido consejo de sus profesores, que para continuar sus estudios al extranjero, ha obtenido aquel perfeccionamiento que solo es dado alcanzar en los centros de enseñanza especiales.

Y en la imposibilidad de realizar este su vehementemente deseo por sus propios medios personales, dada la situación económica de la familia que únicamente á expensas de verdaderos sacrificios ha

provido costearle los estudios hasta ahora hechos, a V. S.

Suplica respetuosa y atentamente que se digne otorgarle el favor de proponerlo para obtener la gracia de una subvención por un año, que le permita alcanzar en el extranjero la perfección a que, en su arte aspira.

Es favor que os peca alcanzar de V. S.

Putevoda 23 de Marzo de 1910

Manuel Quiroga Losada

El que suscribe, profesor que ha sido del fono Quiroga Losada por espacio de cuatro años, certifica; que posee esmeradas aptitudes para el Violín y es digno de todo el apoyo que pueda prestarle, en la seguridad de que hará honor al arte, y a su protector,

Madrid 25 de Marzo 1910

José del Hierro

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- **Ilustración 1.** Portada de la traducción española del Método de D. Alard por Romero y Marzo (Madrid, 1877, BNE). El término “Escuela” se mantiene en las traducciones al español de los métodos extranjeros, como en la edición de la imagen, en cuya portada se observa la superposición de los títulos en español sobre el original en francés (BNE).
- **Ilustración 2.** *Les commandements du violon* de Michel Woldemar (1803) (BNF).
- **Ilustración 3.** Portada del *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique de Baillot, P.-M.-F. d. S., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). Volumen perteneciente a M. Eugène Sauzay (BNF).
- **Ilustración 4.** Primera página del *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique de Baillot, P.-M.-F. d. S., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). Volumen perteneciente a M. Eugène Sauzay (BNF).
- **Ilustración 5.** Pierre Baillot, (1834). *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. París: Imprimerie du Conservatoire de Musique. Portada (BNF).
- **Ilustración 6.** Ejemplos de *scordatura* propuestos por el autor (Baillot, 1834, p. 228) (BNF).
- **Ilustración 7.** Alexandre-Jean Boucher grabado por Frédéric Hillemacher, según el retrato original de Girodet datado en 1819 (BNF).
- **Ilustración 8.** Sordinas en el catálogo de instrumentos de Bernabé Carrafa (1857, p. 36) (BNE).
- **Ilustración 9.** Carl Guhr (1829). *Ueber Paganinis' Kunst die Violine zu spielen ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen ...* Mainz (Bayerische Staatsbibliothek).
- **Ilustración 10.** *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques et des pizzicato d'après Paganini* de J.-F Mazas (1891), Ed. Désiré Ikemler, París. (BNF).
- **Ilustración 11.** Indicaciones relativas a la postura, sujeción del arco y paso del mismo por las cuerdas. HABENECK, F.-A. (1842). *Méthode théorique et pratique de violon*. París: Canaux (BNF).
- **Ilustración 12.** Portada del método para violín de Delphin Alard (1844). *École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire*. París: Schonenberger-Mayence B. Schott, en donde se destaca a éste como método oficial del Conservatorio de París (BNF).

- **Ilustración 13.** Métodos para violín de Bériot. Catálogo de música del almacén de Pablo Martín(1883), *Nuevo Gran Catálogo de la música española y extranjera*, Madrid, p. 2.
- **Ilustración 14.** Consejos posturales de sujeción del instrumento en el método de Charles Bériot (1857) *Méthode de violon*. Bruselas: Schott frères, p. 5. (BNE).
- **Ilustración 15.** SPOHR, L. (1832). *Violinschule*. Viena: Haslinger, p. 8 (BNF).
- **Ilustración 16.** Listado de obras recomendadas en el método de Ferdinand David (1880). *Violin School*. Boston: Oliver Ditson, p. 74 (BNF).
- **Ilustración 17.** Los grabados muestran las posiciones correcta y errónea de sujeción del arco, respectivamente, según el método de Leopold Mozart (1756/ed.1951, pp. 55-56) (BNF).
- **Ilustración 18.** Fotografías que muestran las posturas correctas de sujeción del instrumento, los brazos al pasar el arco, en distintas cuerdas, la mano izquierda en primera posición y preparándose para un cambio de posición, cómo se sitúa la mano y brazo derechos al tocar en el talón y la manera en cómo se debe de coger el arco. Joseph Joachim y Andreas Moser (1905), *Violinschule*, vol. I, p. 16 (BNF).
- **Ilustración 19.** Páginas 1 y 2 y ampliación de un fragmento del Catálogo del editor Schonenberger donde se pueden apreciar las obras utilizadas en el Conservatorio de París traducidas al español (BNF).
- **Ilustración 20.** *Fantasía con variaciones para violín con acompañamiento de piano sobre un dúo del Esule di Roma (obra 1ª)* de ca. 1830 de José Eusebio Díez (BNE).
- **Ilustración 21.** Mástil extremadamente corto que dificulta la comprensión de la natural distancia entre la muñeca y la caja del instrumento así como de su sujeción en general (Marqués, 1870, p. 1) (RCSMM).
- **Ilustración 22.** Sujeción del arco (Marqués, 1870, p. 1) (RCSMM).
- **Ilustración 23.** Anteportada de los *20 Estudios artísticos de concierto* (1878) de Jesús de Monasterio con dedicatoria manuscrita a Francisco Asenjo Barbieri en el ángulo superior derecho (BNE).
- **Ilustración 24.** Sujeción defectuosa del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VI) (BNF).
- **Ilustración 25.** Sujeción “menos defectuosa” del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VII) (BNF).
- **Ilustración 26.** Sujeción correcta “a la Paganini” del mástil del violín (Alonso, ca. 1880, p. VII) (BNF).
- **Ilustración 27.** Propuesta de digitación de Ysaye para la realización de las escalas de tres octavas en tonos mayores y menores (Gaos, 1898-9, p. 42) (Universidad de Santiago de Compostela).

- **Ilustración 28.** *Capricho núm. 4* (versión en dobles cuerdas) de Manuel Quiroga (1941) (Iglesias, 1992).
- **Ilustración 29.** Portada del *Concierto núm. 24 en Si m G. 105* de Giovanni Batista Viotti, descrito como “Letra D” en donde se aprecia la rúbrica y el ex-libris de Luis Veldrof y Plaza (Colección particular).
- **Ilustración 30.** Detalle de la rúbrica y ex-libris de la portada del *Concierto núm. 24 en Si m G. 105* de Giovanni Batista Viotti, descrito como “Letra D” (Colección particular).
- **Ilustración 31.** Índice donde se detallan las obras incluidas en el facticio propiedad de Luis Veldrof y Plaza (Colección particular).